LA GUERRA EN LA CULTURA VISUAL

REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS



REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

Coordinado por Marta Piñol Lloret
Vol 9, 2017

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

Edita:

-Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil (CEISS) www.ceiss.es
-Área de Antropología visual (IRUDI. Estudios de la Imagen) (Universidad de Buenos Aires)

ISSN: 2014-1874 D.L.: B-26.349-2011

revista-sanssoleil.com

Edita:



www.ceiss.es



www.antropologiavisual.com.ar

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN
Vol 9, 2017

ÍNDICE

LA GUERRA EN LA CULTURA VISUAL: REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS

RESEÑAS

LA GUERRA EN LA CULTURA VISUAL

REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

UNA HISTORIA DE PROFECÍAS. LA IMAGEN DE LA INFANCIA COMO UMBRAL A LA EXPERIENCIA COLECTIVA

MÓNICA ALONSO RIVEIRO*
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

Resumen: La relación entre imagen, memoria personal e historia siempre es compleja; todavía más cuando se trata de elaborar experiencias vinculadas a la catástrofe. El presente artículo se interroga acerca de los mecanismos y las poéticas de rememoración, mostrando, a través de tres colecciones de "imágenes-recuerdo", la tendencia de quien recuerda a hacer coincidir imagen personal y experiencia colectiva, privilegiando ciertas "imágenes umbrales" que permiten integrar la imagen íntima en la Historia. En este sentido y a partir del texto *Infancia en Berlín hacia 1900*, en el que Walter Benjamin encuentra en sus imágenes de la infancia el germen de una experiencia histórica posterior, se reflexionará sobre el uso de la imagen (fotográfica, en estos casos) como punto de partida a procesos de rememoración íntimos y artístico/políticos, utilizando como ejemplos álbumes de familias que vivieron la Guerra Civil española y la obra Buena Memoria del argentino Marcelo Brodsky, vinculada al terrorismo de Estado.

Palabras clave: Fotografía, memoria, intimidad, Guerra Civil Española, terrorismo de estado, infancia, exilio, Walter Benjamin, Argentina.

Abstract: The relationship between "image", "personal memory" and "History" is always complex, especially when one tries to elaborate experiences related to a catastrophe. This paper questions the mechanisms and poetics of memories, showing, through three recollection of "souvenir -images", the tendency of those who remember in order to match personal image and collective experience, favoring certain "threshold-images" that allow to integrate the intimate image in History. In this sense, and from the text "Berlin Childhood around 1900", in which Walter Benjamin finds in his images of childhood the germ of a later historical experience, we will reflect on the use of the image (photographic, in this case) as a point of departure to processes of intimate memory and artistic / political memory, using as examples the albums of families who lived the Spanish Civil War and the work "Good Memory" of the argentine Marcelo Brodsky, linked to state terrorism.

Keywords: Photography, memory, intimacy, Spanish Civil War, state terrorism, childhood, exile, Walter Benjamin, Argentina.

*Licenciada en Historia del Arte y doctoranda de la UNED, donde prepara una tesis doctoral sobre fotografía doméstica durante la posguerra española. Colabora en diversos grupos de investigación, ha realizado estancias en París y Buenos Aires, y sus líneas de investigación se centran en la fotografía doméstica, la memoria y el análisis crítico de las imágenes como medios para escribir nuevas narrativas.

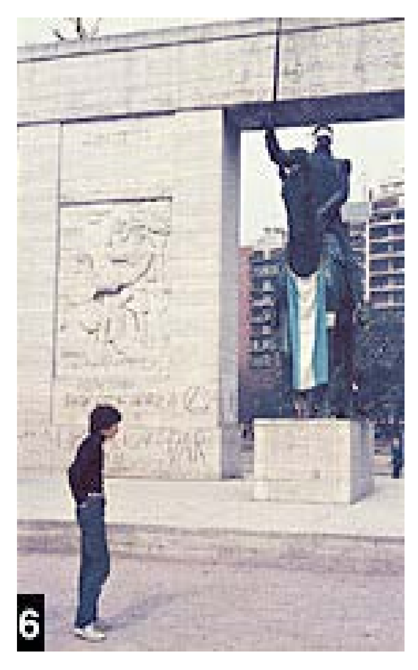
Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 6-25
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 31-01-2017
Aceptado: 25-03-2017



ISSN: 2014-1874

"¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?[1]"

"¿Por qué Bolívar tiene los ojos vendados y del cuello de su caballo cuelga una bandera argentina?[2]", se pregunta Marcelo mirando esta imagen en que un joven argentino, casi un niño, "posa" ante una estatua de Bolívar en el parque Rivadavia de Buenos Aires. La fotografía, parte de la colección familiar de Fernando Brodsky, desaparecido durante la dictadura argentina, es también parte de *Buena Memoria*[3], obra en la que su hermano, el artista argentino Marcelo Brodsky, alude al terrorismo de estado en su país.



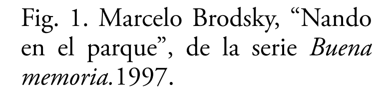

Fig. 1. Marcelo Brodsky, "Nando en el parque", de la serie *Buena memoria.* 1997.

Imagen híbrida, entre lo íntimo y lo público, en la que el recuerdo personal adquiere una dimensión pública que convierte al proceso de rememoración en una poética artística y en un poderoso mecanismo político. En el contexto de esta rememoración deliberada, Marcelo se hace esta pregunta para concluir que: "La justicia, la espada, la ceguera, la historia, el poder, la paz y la fuerza dan vueltas en torno a mi hermano en un extraño juego de premoniciones[4]."

El artista lee la fotografía desde su presente en términos proféticos: una premonición del destino individual de Fernando y del de toda su generación durante los años del Proceso[5]. "La historia del arte es una historia de profecías"[6], solía decir Warburg; cita que puede hacerse extensible a toda la historia de la imagen y de un modo muy particular a las imágenes del recuerdo. Si Warburg hablaba de profecías, no lo hacía menos de supervivencias, y la imagen de Brodsky aúna la profecía de la desaparición de su hermano (y por extensión de treinta mil jóvenes argentinos) con la supervivencia de su imagen y de su recuerdo.

Pero en la imagen no sólo sobrevive su hermano, también lo hace un modo determinado de rememorar, de construir la memoria personal e histórica a partir de *imágenes*[7]. Al observar esta fotografía y toda la obra de Brodsky, pensé inmediatamente en otras imágenes con las que estaba trabajando en el contexto de una investigación sobre las fotografías familiares

1. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, (Madrid, Cátedra, 1982).
2. Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, (Buenos Aires, La Marca, 1997), 69.
3. *Buena Memoria* es un ensayo fotográfico de 1997. Su origen está en la conmemoración de los veinte años del inicio de la dictadura en el 96 y en un primer momento consistió en una exposición cuya obra principal era una fotografía de la clase de Marcelo (figura 6) que éste amplió e intervino aludiendo al recorrido de cada uno de ellos, algunos de los cuales, como su amigo Martín, habían sido asesinados o desaparecidos en la dictadura. Junto a esa foto, los alumnos a los que consiguió reunir posaban de nuevo dando cuenta de su recorrido vital. La obra fue expuesta en su escuela generando una interacción con los alumnos del momento. Esta primera muestra –que ha tenido un largo recorrido desde su creación, habiéndose expuesto más de ciento veinte veces en veintiseis países– se convirtió en una publicación del mismo título que añade otra parte, dedicada al recuerdo de su hermano y de su amigo Martín, a través de fotografías de su infancia. A esta parte pertenece la figura 1 y en ella centraré mi análisis. Las referencias a la obra en el texto, a menos que se especifique lo contrario, serán siempre a su publicación como libro.
4. Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, 69.
5. Utilizo el término con el que se denomina habitualmente a la dictadura argentina de 1976-1983, autodenominada Proceso de Reorganización Nacional.
6. Idea recogida por Benjamin, que continúa: "sólo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia, que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene".
7. Utilizo deliberadamente el término imagen (y en cursiva) porque el estudio se va a construir a partir de un modo amplio de concebir la imagen que trasciende a la imagen fotográfica y a toda concepción de la imagen en un sentido plástico: la imagen del recuerdo, tal como se planteará, puede ser construida, por ejemplo, mediante la escritura.

de republicanos españoles[8]. Había observado cómo, en el momento de "reconstruir" la historia familiar a través de esas fotografías íntimas, los protagonistas recurrían a menudo a la idea de "premonición". Premonición individual y colectiva, escogiendo, entre todas las posibles, imágenes que guardaban grandes similitudes con las del artista argentino y tratando de hacer coincidir a través de ellas su experiencia íntima con la colectiva.

Recordé, por ejemplo, la siguiente fotografía de la colección familiar de Benigno Fernández, un pequeño de una familia republicana que vivió las consecuencias de la Guerra Civil y la posguerra[9]. ¿No podemos pensar, como Brodsky, que esta imagen profetiza su destino, que tiene inscritas ya las huellas del exilio y la guerra, en ese telón de fondo de un acorazado tras cuyos cañones se intuyen los aviones? Toda nuestra cultura visual nos refiere a la foto del melancólico exiliado en el barco, a los niños despidiéndose en el puerto… y podemos seguir especulando: el nombre "Asturias" marca la patria de origen, el pasado forzosamente abandonado, los cañones y los aviones profetizan el bombardeo que comienza a tener presencia precisamente en la Guerra Civil Española.



Fig. 2. *Retrato de Benigno Fernández*. Estudio Turón, Asturias, 1938. Colección de la familia. Fuente: Memoria digital de Asturias. http://www.asturias.es/memoriadigital.

Es fácil, desde nuestro presente, encontrar en estas imágenes del pasado las huellas de un "futuro perdido"[10]. Bella expresión con la que Szondi se refiere a otro proceso de rememoración, el de Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*[11], en la que la idea de anticipación es de nuevo central, encontrando en sus "imágenes" no sólo el germen de su futuro individual, sino el de toda una experiencia histórica.

Decía Benjamin que "todo aquello que se está pensando tiene que ser incorporado al instante, a cualquier precio, al trabajo que uno está haciendo"[12] y así, en la confluencia de estos tres procesos de rememoración (el llevado a cabo por las familias y los de Benjamin y Brodsky) que parten de una evocación de la infancia en un entorno en el que la catástrofe (sea el exilio, la guerra o el terrorismo de Estado) es inminente, encontré una serie de correspondencias. Los tres funcionaban como una "constelación", explicándose unas a otras pese (o quizá desde) sus diferencias formales y de objetivos, pero manifestando una auténtica iluminación en lo que concierne a los procesos de rememoración.

La obra de Brodsky, creada con una clara intencionalidad artística y abiertamente política, muestra un agenciamiento de los mecanismos de la rememoración íntima propios de las familias que cuentan su pasado a través

8. La investigación se centraba en las fotografías domésticas de éstos en la posguerra, tratando de ver cómo una experiencia ligada a la derrota, el exilio y la muerte marcaba las imágenes. En este contexto examiné colecciones enteras, superando así el marco cronológico de la posguerra. Todas las imágenes analizadas, salvo las figuras 2 y 10, proceden de imágenes obtenidas en ese momento en contacto directo con quienes aparecen representados.

9. En este caso el exilio, la separación durante éste de su padre y la muerte de otros miembros de la familia.

10. Peter Szondi, "L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin", *Revue germanique internationale*, nº 17 (2013).

11. *Infancia en Berlín hacia 1900*, compuesta por una treintena de relatos cortos que evocan recuerdos de su infancia en esa ciudad, fue iniciada por Benjamin en 1931 en Italia y redactada en su mayor parte durante su exilio en Ibiza entre 1932 y 1934. Estos textos, de los que se conservan dos cuadernos manuscritos, nunca fueron publicados como un libro durante su vida, pese a los esfuerzos de Benjamin, y sólo aparecieron en algunos diarios alemanes entre 1933 y 1935. El texto de Szondi, cuya versión original en alemán es de 1978 (Peter Szondi, *Schriften II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, p. 275-294) ha sentado las bases para leer ese texto insistiendo en unas claves anticipatorias a nivel histórico y social. Esta visión, que será muy importante en el presente análisis, ha sido posteriormente cuestionada por otros teóricos, como Patricia Lavelle, "Les forces anticipatrices de l'œuvre littéraire: sur l'espoir dans le passé", *Revue germanique internationale 17* (2013), que explica, por ejemplo, que Szondi no contaba con todos los instrumentos de análisis, ya que pudo acceder a todas las versiones del texto.

12. Citado por Georges Didi Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008), 177.

de sus fotografías y desarrolla una poética de la rememoración próxima al quehacer de Benjamin. Los procesos de rememoración de los republicanos españoles muestran, al evocar la catástrofe y la vida personal, unos mecanismos de construcción que no están lejos de un proceso artístico o político deliberado, las mismas "técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura" a las que se refieren algunos teóricos como "memory art"[13]. El texto de Benjamin constituye, a su vez, toda una reflexión teórica sobre la rememoración (en su contenido, pero sobre todo en su forma) que ilumina el quehacer de los anteriores y, a la vez, funciona él mismo como otra profecía, ya que lleva en sí los gérmenes de sus *Tesis sobre la historia* que, de nuevo, pueden ser usadas para explicar el modo en el que las familias y Brodsky construyen, a partir de la imagen, esa historia no lineal, fragmentaria, que supera conceptos como progreso o evolución.

Así, las tres serán evocadas y contrastadas en cuanto modos de rememoración que, partiendo de la imagen íntima del recuerdo y trabajando siempre la idea de profecía, elaboran una reconstrucción memorial que trasciende a lo privado, ilumina lo público, esclarece el presente y se iluminan unas a otras evidenciando supervivencias en las imágenes y en los mecanismos de reconstrucción memorial. Se abordará, por tanto, más que las imágenes en sí mismas o en cuanto fuente histórica, el modo en el que éstas son convocadas desde el presente para narrar la historia personal, abordando cuestiones cómo la selección que se opera al escogerlas, "nombrarlas"[14], recolocarlas o

13. Huyssen, Andreas. "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky", en *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky,* (Buenos Aires, La Marca editora, 2001), 8. Él añadirá que estas prácticas artísticas que se aproximan "a la prolongada y compleja tradición del *art of memory* (…)" están dirigidas al espectador individual que "es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de la conmemoración". *Ibid.*

14. La importancia de nombrar que, como veremos a lo largo del estudio, es decisiva, en Benjamin adquiere una importancia casi mágica, planteándose como un acto demiúrgico. Jorge Monteleone, "Infancia en la ciudad de la memoria" en Benjamin, *Infancia en Berlín.* Éste señalará la relación con el quehacer de Proust, cuya influencia, aunque no profundizaré en ello, es decisiva para el desarrollo de las teorías del recuerdo en el alemán. Ver, entre otros: Detlev Schöttker, "Recordar", en Michael Opitz, y Erdmut Wizisla, *Conceptos en Walter Benjamin.* (Buenos Aires, Las Cuarenta, 2014), 955.

intervenirlas. Interrogándose, también, sobre el papel que juega el presente de quien recuerda, su cultura y experiencia acumulada, y su conocimiento de ese futuro que ya es pasado tratando, por último, de develar en qué medida la inminencia del peligro influye en este proceso.

RELATANDO EL RECUERDO

> Les films sont muets et il m'intéressait de voir […] quel discours familial pouvait se greffer sur ces images. […] J'ai pu me rendre compte à quel point ce discours était angoissé et porteur de mort.
>
> Il s'est suicidé, Robert…
>
> Il y a beaucoup de gens morts là-dedans…
>
> Je me demande si les films ne doivent pas vieillir. C'était beaucoup claire que ça…
>
> C'est peut-être la dernière fois qu'on voit ces films[15].

¿Qué relatos genera ver una imagen familiar?, ¿hasta qué punto el conocimiento del devenir de esas "imágenes", de la Historia que se gestaba en ese momento (ese "futuro perdido", que ya es pasado) o nuestras propias circunstancias en el momento de mirar determinan nuestra relación con ellas?

Durante una estancia en Buenos Aires, investigando las ya citadas colecciones familiares, comencé a interesarme más que por las imágenes, por el modo en el que sus protagonistas, supervivientes a una infancia en la Guerra Civil española, las usaban para narrar el relato de su vida. Al tiempo que las miraban algunos trazaban mapas, otros repetían sistemáticamente

15. Hervé Gibert, *L'image fantôme*, (París, Les éditions de Minuit, 1981), 48-49.

las mismas frases, las disponían de un modo determinado, privilegiaban algunas y dejaban otras completamente de lado[16]…

Son numerosas las reflexiones sobre la memoria y el recuerdo, muchas de las cuales insisten en que la memoria personal está plagada de errores[17] frecuentemente vinculados con la peligrosa tendencia contra la que alertaba Nabokov de querer hacer coincidir sus "años con los del siglo"[18], es decir, de establecer erróneamente vínculos entre los acontecimientos históricos y la historia personal. Frente a ello, quiero recuperar para este estudio a otros autores que, como Jelin, señalan que "la memoria no es el pasado, sino la manera en la que los sujetos construyen un sentido del pasado [...] que cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de rememorar/olvidar"[19] o simplemente, como nos recuerda Benjamin, que "la verdadera medida de la vida es el recuerdo"[20] y que éste nunca puede estar desligado del presente de quien recuerda, de sus circunstancias y del propio proceso de rememoración: "para el autor que recuerda el papel principal no lo tiene lo que él haya experimentado, sino el tejido de sus recuerdos"[21].

El pasado se ve modificado por el presente tanto como éste está dirigido por el pasado[22] y no sólo en la experiencia individual, sino en la colectiva, en la que "cada ruptura histórica […] cambia retroactivamente el significado de toda tradición, [nos recuerda Žižek] reestructura la narración del pasado, lo hace legible de otro modo"[23]; idea que se apoya en Lacan, para el cual el núcleo oculto siempre está en el futuro, y para el que el efecto, por tanto, precede a su causa. Cuando hablamos de rememoración, el psicoanálisis nunca está lejos, pero quiero aclarar que en este estudio se excluye deliberadamente, ya que no se trata de buscar las causas del recuerdo, sino sus procesos. Retomando a Žižek, no buscamos "el contenido latente sino la génesis de esa forma"[24].

Tres fragmentos de imagen y catástrofe. Espacio y temporalidad en las colecciones familiares, Buena memoria e Infancia en Berlín hacia 1900

Si bien esta interrogación sobre el recuerdo surge en torno a los procesos de rememoración de las fotografías de los exiliados republicanos y sus coincidencias con prácticas artísticas como las de Brodsky, el papel de *Infancia en Berlín hacia 1900* y, en menor medida, el de *Crónicas de Berlín*[25] ha sido decisivo para elaborar esta reflexión sobre la rememoración.

16. Este tipo de cuestiones son planteadas por varios investigadores que abordan la imagen desde una perspectiva antropológica, desarrollando interesantes teorías, como la de la "performance fotográfica", que comprende todos los actos que rodean a una fotografía desde el momento en el que se toma hasta cómo se muestra, interviene, guarda, etc. Cristina Sánchez Carretero, "Desde Madrid con amor. La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas", en Ortiz García, Carmen, Cea Gutiérrez, Antonio y Sánchez Carretero, Cristina (coords.), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía,* (Madrid, CSIC, 2005), 211-218. Manera de hacer retomada en el contexto de los represaliados del franquismo por Jorge Moreno, "La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16 (2014), 83-103.

17. Morad Montazami, "Photo trouvée, image perdue", *Conserveries mémorielles*, 2 (2007) [En línea], consultado el 24 de enero de 2017.

18. Vladimir Nabokov, *Habla, memoria*, (Barcelona, Anagrama, 1994). En el prólogo de 1966 y refiriéndose a una primera edición de 1951 a la que había llamado, paradójicamente, *Pruebas concluyentes* ("pruebas concluyentes de que yo había existido") confiesa: "Entre las anomalías de esta memoria, cuyo poseedor y víctima jamás hubiera debido tratar de convertirse en autobiógrafo, la peor es la tendencia a identificar mis años con los del siglo".

19. Elisabeth Jelin, "Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones", en Huffschmid, A. y Durán, V. (eds.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. (Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012), 70-83.

20. Refiriéndose a Kafka en una conversación con Brecht. Citado por Juan Mayorga, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, (Rubí, Barcelona, 2003), 91.

21. Walter Benjamin, "Hacia la imagen de Proust", en *Obras* II, 1, (Madrid, Abada, 2006), 317. Idea que precede (y profetiza) a la metáfora de la arqueología ("excavar y narrar") de sus *Tesis sobre la filosofía de la historia.*

22. Siguiendo las teorías del *new criticism* o Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente*, (Buenos Aires, Cactus, 2013).

23. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 1992), 88.

24. Žižek, *El sublime objeto,* 40.

25. *Crónicas de Berlín*, texto escrito por encargo por Benjamin, que precedió y gestó en cierto modo *Infancia en Berlín hacia 1900.* Todas las citas de ambos textos, salvo que se indique lo contrario, proceden de la traducción argentina de Griselda Marsico y Ariel Magnus, que los incluye

La inclusión de un texto literario en un estudio que aborda las imágenes puede parecer extraña o forzada, pero en el pensamiento de Benjamin, el recuerdo –así como sucederá más tarde con el acontecimiento histórico– es presentado siempre en términos de *imagen*. En el prefacio ya dirá: “me he esforzado en apropiarme de las imágenes”[26] y posteriormente redundará en un campo semántico próximo incluso a la fotografía (instantánea, revelar, etc.), anticipando otros conceptos básicos en su pensamiento posterior que sentarán las bases de su heurística de la imagen[27]. Una frase de *Calle de dirección única* lo muestra netamente: “al igual que los rayos ultravioletas, el recuerdo revela a cada uno en el texto del libro de la vida la escritura invisible que, a la manera de una profecía, glosaba dicho texto”[28]. Vemos aquí el campo semántico de la fotografía (revelar, rayos ultravioletas) unido a otra idea central, la de profecía.

Así como Benjamin alude directamente, sea a través del lenguaje o de sus desarrollos teóricos al concepto de imagen, también su modo de escribir supone una poética de la imagen. Los textos de *Crónicas de Berlín* e *Infancia en Berlín* recrean en su propia estructura el carácter fragmentario, sintético y cerrado del recuerdo. No construye un relato continuo de su infancia, sino pequeñas historias fragmentarias, muy visuales, que recuerdan a las fotografías o a esas imágenes encerradas en bolas de nieve que son vendidas, precisamente, como recuerdos. También el proceso de construcción del texto, si se examinan las sucesivas versiones, muestra un creciente deseo de síntesis y de objetivación a través del uso del lenguaje[29].

juntos. Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, (Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2016).
26. Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, 135.
27. Conceptos como relámpago, que alude a lo fragmentario, lo instantáneo, pero también a la luz, fundamental en la fotografía.
28. Walter Benjamin, “Calle de dirección única”, en *Obras IV, 1*, (Madrid, Abada, 2006), 82. En esta obra, anterior a la estudiada, ya vincula experiencia vivida y ciudad como algo colectivo.
29. Los manuscritos albergados en la Biblioteca Nacional de Francia, depositados por Benjamin en 1938 y que pueden considerarse la última versión del texto, muestran ese proceso de síntesis en varios textos.

Muchos temas son también los propios de las fotografías, como tal los veremos repetidos en las colecciones fotográficas analizadas: monumentos, plazas, junto a las cuales el “yo” ocupa un lugar más o menos destacado. Esta tendencia a eliminar lo subjetivo, a difuminar una excesiva presencia del yo, que parece más que lógica en un libro de recuerdos, puede vincularse de nuevo a la fotografía en cuanto técnica tradicionalmente asociada a la no intervención.

Proceso análogo al que hemos visto en la imagen de Fernando al lado de la estatua de Bolívar, en la que el entorno, plagado de elementos premonitorios, parece más importante que él. En ambos casos los lugares, incluso los íntimos, son convocados de modo que pueden ser aprehendidos colectivamente y, por ello, los protagonistas de los casos estudiados se afanan en encontrar en el recuerdo (o escoger entre las imágenes posibles) aquellos lugares que participan de una cartografía íntima y colectiva[30].

La temporalidad del recuerdo está próxima a la de la fotografía. Como el referente de ésta, “rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo”[31]. El recuerdo es, para Benjamin, esa “capacidad de introducir interpolaciones infinitas entre lo acontecido”[32], que rasgan la continuidad de la historia tal como la concebía el tradicional historicismo. El carácter fragmentario de estas imágenes del recuerdo permite “jugar” con ellas, remontarlas, recolocarlas; método que tiene su trasunto en el proceso de escritura de Benjamin, que escribió *Infancia en Berlín* en libretas en las que dejaba espacios en blanco que iba rellenando con nuevos textos que continuamente reelaboraba, disponía de uno u otro modo, decidía incluir o no… Las mismas acciones que otros harán con sus fotografías y que apuntan hacia una misma concepción de un pasado no cerrado, reconfigurable, que continuamente

30. También el sutil paso de lo íntimo a lo colectivo, conseguido a través de la imagen, tiene su correlato en la trayectoria intelectual de Benjamin, que pasa de unos primeros textos en torno al recuerdo íntimo a otros en los que el recuerdo, y la profecía, son colectivos.
31. Roland Barthes, *La cámara lúcida,* (Barcelona, Paidós, 1997), 25.
32. Schöttker, “Recordar”, 967.

se relee y reinterpreta en función de nuestro presente. El tiempo personal penetra, rasga el tiempo histórico, interrumpe su flujo y, en esta interacción de ambos, ofrece el lugar ideal en el que reflexionar sobre el individuo y la historia, y la sociedad que le rodea[33].

Infancia en Berlín, a través del recuerdo personal, anticipa las teorías benjaminianas acerca del recuerdo colectivo y la imagen dialéctica, sobre todo en su estructura formal. Las ideas de profecía y de origen son centrales y ya se intuye la de mesianismo. Esos "lugares" de la infancia, del recuerdo, llevan en sí mismos "las huellas de lo que está por venir". Volvamos de nuevo al prefacio y dejemos que el propio autor lo exprese lo más claramente posible: "es posible que a estas imágenes les esté reservado un destino propio […], tal vez estén capacitadas para preformar en su interior experiencias históricas posteriores"[34]. En el caso del alemán, la experiencia de la infancia en una gran ciudad europea de fin de siglo; en los otros, la España en la que se gesta (o sucede) la Guerra Civil; o la Argentina previa a la dictadura militar.

Este umbral de lo íntimo a lo colectivo encuentra en la infancia un lugar privilegiado. De nuevo el propio Benjamin lo expresa claramente: "Evoqué a propósito en mí las imágenes que en el exilio suelen despertar con más fuerza la nostalgia. Las imágenes de la infancia"[35]. Ésta juega el papel de lo iniciático, lo que es capaz de prefigurar una experiencia futura y, además, supone un lugar de fácil identificación. Menos individualizado por definición que el adulto, el niño es susceptible de múltiples proyecciones y quizá por ello se convierte en el centro de estos procesos[36].

Junto a la infancia encontramos en el prefacio de Benjamin otro elemento clave: el exilio. Éste determina un modo de mirar, y la elección e interpretación de unas imágenes concretas de la infancia. El exilio será un

----
33. Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, (París, Seuil, 1989).
34. Benjamin, *Infancia en Berlín*, 135.
35. *Ibid.*
36. Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria*. (Madrid, Carpe Noctem, 2005), 218-19.

lugar común en las familias de republicanos españoles de este estudio. Aunque se analizarán fotos que pertenecen a familias distintas, todas comparten una misma trayectoria: el del exilio en un primer momento a Francia[37] y después, a causa de la Segunda Guerra Mundial, un segundo exilio a Argentina, lugar en el que he tenido acceso a estas imágenes y a sus protagonistas. En sus casos, no se examinarán más que algunas de las imágenes mostradas, precisamente las que se revelaron claves para articular sus relatos.

También cuando Brodsky recurre a las fotos infantiles en *Buena Memoria* (suyas, de su hermano o de Martín) el exilio es una experiencia central, ya que el artista pasó la dictadura militar en Barcelona, aunque la figura clave, el auténtico hilo conductor es otra cara de la dictadura: la de la desaparición. Cuando ambos recuperan las fotografías de su álbum, lo hacen con la voluntad de salvarlas, de lograr que ese "estímulo descontextualizado de la memoria"[38] (esas imágenes que hemos visto tantas veces, con los mismos temas, poses y errores) sea activado a nuestros ojos en un sentido político[39]. Veámoslo, por fin, en imágenes.

"PODRÍAMOS SER FOTÓGRAFOS"

Marcelo Brodsky abre la parte de *Buena Memoria* dedicada al recuerdo de su hermano y Martín con una imagen de sí mismo junto a la cual ha escrito: "Martín me saca una foto con su Kodak Fiesta igual a la mía. Chascomús (Laguna), detrás. (1968)"; elección que es toda una declaración

----
37. A excepción de las fotografías de Benigno Fernández (f. 1 y 10).
38. Barbie Zelizer, *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye.* (Chicago: The University Chicago Press, 1998), citada por Hirsch, *La generación de la posmemoria*, 146. Ella usa esta expresión en un estudio sobre las fotografías del Holocausto que, finalmente, alude a la misma necesidad de problematizar.
39. En el caso de los republicanos es cierto que el marco del estudio (la familia republicana) puede determinar un modo de memoria determinado, pero se insistió siempre en que lo que se buscaba era la imagen íntima, no política, y sin embargo, la tendencia a relacionar ésta con la historia siempre estuvo presente.

de intenciones: se muestra a sí mismo como fotógrafo, como autor, y para hacerlo escoge una imagen tomada por su amigo Martín, primera alusión a los desaparecidos que se refuerza con el uso del condicional en el título "podríamos ser fotógrafos". El texto escrito junto a la imagen la sitúa en lo más concreto (el lugar, la fecha) a la vez que la desliza sutilmente hacia lo colectivo: lugares reconocibles, incluso aparatos propios de una generación: esa Kodak Fiesta igual a la suya.



Fig. 3. Marcelo Brodsky, "Podríamos ser fotógrafos", de la serie *Buena memoria,* 1997.

No recupera, antes de la catástrofe, sólo su infancia singular, sino la de toda una generación, una infancia que representa a todas las infancias argentinas de los años 60 que tenían la misma cámara de fotos, veraneaban en los mismos lugares y tenían un futuro –inscrito en el "podríamos"– que algunos, como él, tuvieron, y a otros se les arrebató.

"JUGANDO A MORIR"

Expuestas ya las intenciones, otra de las imágenes escogidas por Brodsky retoma una típica experiencia infantil: el juego. Se trata de una serie de fotogramas extraídos de una filmación casera que lo muestra a él con su hermano jugando con flechas y arcos. Instantáneas en color, no demasiado nítidas, de composición simétrica, en las que cada uno de ellos aparece a un lado de un árbol de rojas hojas secas. En la última los vemos, algo más encuadrados (se intuye un zoom o un acercamiento de quien los filma), haciéndose los muertos. "Jugando a morir", la titulará Brodsky para, en el texto que la acompaña, aludir a la futura muerte de Fernando, que parece sugerida también por el árbol que ocupa el centro, cuyas hojas se han secado y caído[40].



Fig. 4. Marcelo Brodsky, "Jugando a morir", de la serie *Buena memoria.* 1997.

Encontrar en ese recuerdo que todos tenemos de nuestros juegos infantiles la premonición de la muerte es fácil. En el paso de esta imagen de la colección privada a la obra pública, aparte de la evidente recontextualización destacan dos mecanismos: la fragmentación del tiempo y el acto de nombrar. En lo que se refiere al nombre, la elección de "jugando a morir" y no "jugando a matar" sitúa la mirada profética del lado de las víctimas, nos invita a leerla en una clave determinada.

40. La figura del árbol será muy importante en su obra, él mismo habla de "una especie de catalizador para elaborar dolores y pérdidas". El árbol reaparece asociado a la experiencia dictatorial en el *Bosque de la memoria* y es usado como hilo conductor de la exposición *Arbol/archivo* en la que elabora de nuevo una reconstrucción en torno a fotos íntimas que comienza con su autorretrato fusilado (figura 6) y finaliza con otra realizada junto a ese mismo árbol veinte años después. Más sobre el papel del árbol: Florencia Larralde Armas, "Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell´Oro, Lucila Quieto)", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers*, 30 (2015), [En línea], 30 (2015).



Fig. 5. *Gregorio Casarrubios y sus amigos jugando a "los maquis".* Francia, 1944. Colección de la familia.

Lo mismo hace Gregorio Casarrubios con la siguiente imagen de su álbum familiar a la que nombra "jugando a los maquis". En la imagen, tomada durante el exilio de su familia en Francia, lo vemos a la edad de diez años entre un grupo de once niños posando en actitud marcial, simulando presentar sus fusiles al fotógrafo. Algunos de los pequeños llevan gorros y otros, sobre todo los de la fila trasera, que están de pie, adoptan con gran seriedad una actitud marcial. A la izquierda se enarbola la bandera de Francia y sobre Gregorio (uno de los pequeños de pie que posa con mayor seriedad) hay un aspa trazada con bolígrafo.



Fig. 6. Marcelo Brodsky, "1er año, 6a división, foto de clase, 1967", de la serie *Buena memoria.* 1997.

La sutil intervención sobre la fotografía, la "X", signo de autoría que incorpora una nueva temporalidad a la imagen, nos recuerda otra parte de *Buena Memoria*. Sobre una gran ampliación de la foto de grupo de su clase en la escuela, el argentino ha tachado los rostros de los muertos y ha escrito con colores qué ha sido de ellos en textos, en palabras de Huyssen, "bastante lacónicos, reticentes, pero que añadían a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal. Como si la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabras"[41].

En el caso de Gregorio esta "X" apunta a la construcción de la identidad, de la memoria personal (marca quién es el que cuenta en la imagen) y la pone en relación con el tiempo al superponer dos temporalidades, la de la imagen y la de la marca, hecha en el futuro. El protagonista regresa a su pasado para identificarse en él y, de nuevo, para nombrarlo desde el presente: "jugando a

41. Huyssen, "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky", 8.

los maquis", frase que también ha escrito tras la foto y que ha repetido en todas las entrevistas realizadas. Por medio de esta segunda intervención integra el tiempo personal en el tiempo histórico, el de la Segunda Guerra Mundial y el de la resistencia francesa. Parte de una imagen de la memoria personal que, sin dejar de serlo, se objetiva sutilmente con la utilización de símbolos (la bandera, el nombre) para construir una memoria colectiva de su época y una profecía de épocas y violencias por venir.

La imagen recuerda, inmediatamente, a otras que tomara Agustí Centelles durante la Guerra Civil en Montjuic que muestran niños jugando, en este caso, "a fusilar". La mayor parte de los pequeños ocupan el papel de los verdugos, remarcando así la barbarie del acto de matar tanto como la tragedia de la propia muerte. Una imagen que nos remite a la "enseñanza" de Bataille: "no sólo somos las víctimas posibles de los verdugos, los verdugos son nuestros semejantes"[42].



Fig. 7. Agustí Centelles. *Niños jugando "a fusilar"*, Montjuic, c. 1936. Centro Documental de la Memoria Histórica. Salamanca.

Continuando con las correspondencias entre las imágenes, volvamos a otra imagen del fotógrafo argentino, tomada en 1979 durante su exilio en Barcelona. En ella, Marcelo posa frente a la pared de la iglesia de San Felipe Neri, lugar en el que se realizaron numerosos fusilamientos durante la Guerra Civil Española, simulando ser fusilado. La pared está acribillada por las balas y deja ver también las huellas de los bombardeos. Un autorretrato, en palabras del autor, hecho sin ninguna intención artística: simplemente "estaba en la plaza de San Felipe Neri, donde Franco fusilaba. Al ver las balas en la pared, me identifiqué con los fusilados y me fusilé"[43]. Como Benjamin, mirando su infancia desde el exilio, Brodsky, años después, con la perspectiva de un autor que mira sus negativos del exilio, recupera esa foto que "mostrada veinte años más tarde adquiere un sentido que no es anticipatorio, pero demuestra de qué manera un joven de veinte años estaba elaborando la tragedia argentina". Eso, continuará "también está presente en un trabajo de *Buena memoria*, *Jugando a morir I,* una secuencia de súper 8 en la que mi hermano y yo jugamos a matarnos con arco y flechas"[44]. De nuevo el autorretrato se inscribe en varios niveles, refiere a la historia del fotógrafo en cuanto artista y en cuanto "víctima" (del exilio, del terrorismo), a una trayectoria vital que refleja todas las violencias del siglo XX.



Fig. 8. Marcelo Brodsky. *Autorretrato fusilado*, 1979.

42. En el original: « nous ne sommes pas seulement les victimes possibles des bourreaux, les bourreaux sont nos semblables », Georges Bataille, « Réflexions sur le bourreau et la victime », in Œuvres complètes XI, Articles, 1944-1949, (París, Gallimard, 1988), 266. Traducción de la autora. Idea desarrollada por, entre otros, Hanna Arendt, a consecuencia del holocausto.

43. Entrevista con el autor titulada "El sentido oculto de una fotografía" en el diario argentino *La Capital,* 27/07/2008.

44. *Ibid.*

Las lecturas y las imágenes se entrelazan. Nuestro presente no deja de influir en nuestro pasado, dándonos unas claves de lectura personales y colectivas en las que la experiencia, la historia y la cultura conectan las imágenes, las superponen mostrando que en ellas sobreviven imágenes y saberes anteriores y posteriores que determinan la creación de la imagen y su lectura y rememoración. Ya en los años 50 Halbwachs decía:

> Je me souviens de Reims parce que j'y ai vécu toute une année. Je me souviens aussi que Jeanne d'Arc a été à Reims, et qu'on y a sacré Charles VII, parce que je l'ai entendu dire ou que je l'ai lu. Jeanne d'Arc a été représentée si souvent au théâtre, au cinéma, etc., que je n'ai vraiment aucune peine à imaginer Jeanne d'Arc à Reims. En même temps, je sais bien que je n'ai pu être témoin de l'événement lui-même, je m'arrête ici aux mots que j'ai lus ou entendus, signes reproduits à travers le temps, qui sont tout ce qui me parvient de ce passé[45].

Nuestros conocimientos funcionan al mismo nivel que nuestras vivencias: ambos son recuerdos. En ocasiones, incluso algunas imágenes externas se imponen a nuestros recuerdos, como le sucede al protagonista de *Vértigo*[46] que, mirando una postal, señala cómo esta imagen ha sustituido completamente en su mente el recuerdo de la ciudad representada en la que él había estado. El poder de la *imagen,* del documento, actúa de pantalla, hace desaparecer el auténtico recuerdo o mezcla los dos: se intenta superponer tiempo personal e histórico.

Al narrar su historia, nuestros protagonistas recurren a imágenes prefijadas por la Historia. Podrían afirmar, como otro personaje de Sebald, que "todos nosotros, incluso los que creemos haber prestado atención a lo más mínimo, recurrimos sólo a decorados que se han utilizado con harta frecuencia"[47]. Igualmente, Gregorio, consciente de haber sido el hijo de una familia republicana durante la guerra, privilegia entre las fotografías de su infancia aquélla que corresponde con la imagen fijada en su (nuestro) imaginario de lo que esa niñez debiera haber sido; imagen que no nos sorprendería encontrar en un libro de historia o de fotografía durante la guerra.

De este deseo puede provenir la predilección por elementos fuertemente simbólicos (banderas, mapas, etc.) que se anclan en un espacio y temporalidad privados y que abren el umbral a los colectivos. En la figura 1 hemos visto una bandera argentina, en la fotografía de Gregorio una francesa, más adelante veremos un mapa de España u otros "lugares" simbólicos centrales en el imaginario del exilio como barcos, trenes o aduanas.

Por último, y retomando la serie de imágenes que componen "jugando a morir" vemos un segundo procedimiento propio de esta estética de la rememoración, anticipado al referirme a *Infancia en Berlín*: la fragmentación y la síntesis. Así como la historia de Fernando se resume en unas cuantas imágenes fragmentarias, también la filmación ha sido dividida en fotogramas. El tiempo ya no es un flujo lineal, sino que se congela en imágenes fijas. Las convierte así en algo próximo a un monumento[48] (la imagen aislada, por ejemplo, de los hermanos "muertos" es mucho más poderosa que el vídeo) y facilita su manipulación en un sentido narrativo, permitiendo el cruce de temporalidades y su inserción en la historia colectiva.

45. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*. (París, Presses Universitaires de France, 1968), 27.

46. W. G. Sebald, *Vértigo*, (Barcelona, Anagrama, 2010). Las referencias a Sebald serán numerosas y un análisis de su obra, que no abordaré, podría perfectamente integrarse en esta indagación sobre la rememoración en la que elementos como el cruce de temporalidades, la sensibilidad al documento, a la imagen o la imbricación de la memoria personal en la historia colectiva de la que nos ocupamos están perfectamente representados.

47. W. G. Sebald, *Austerlitz,* (Barcelona, Anagrama, 2004), 75.

48. Roland Barthes, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, (Barcelona, Paidós, 2013). Citado por van Alphen que, tratando de la obra del artista y cineasta Peter Forgacs, aborda la temporalidad en obras relacionadas con la memoria. Ernst van Alphen, "Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad", *Estudios Visuales*, nº 6 (2009), 30-47.

"FILOSÓFICAMENTE, LA MEMORIA NO ES MENOS PRODIGIOSA QUE LA ADIVINACIÓN DEL FUTURO; EL DÍA DE MAÑANA ESTÁ MÁS CERCA DE NOSOTROS QUE LA TRAVESÍA DEL MAR ROJO POR LOS HEBREOS, QUE, SIN EMBARGO, RECORDAMOS"[49]

Las siguientes imágenes, de enorme fuerza simbólica y poética, miradas desde nuestro presente podrían, de otro modo, ser leídas en términos de error, de falta de destreza o de dejadez. Meros descuidos en la elaboración del álbum de familia que, resignificados y leídos en claves proféticas o simbólicas, se convierten en imágenes claves. La diferencia entre estas imágenes y las anteriores es que los elementos proféticos no provienen de lo representado (el tema, los símbolos, etc.) sino de resultados azarosos fruto del proceso de toma de la imagen o del de su conservación.

Esta foto, realizada por el propio Marcelo con doce años, muestra a su hermano Fernando "en la pieza", sentado en la cama con las manos cruzadas y mirando hacia abajo. Por efecto del tiempo de exposición y quizá por la luz su rostro apenas puede verse. Sobre él, una serie de fotografías colgadas en la pared "soportan mejor la exposición prolongada". La lectura de Brodsky alude de nuevo a la desaparición. La "pérdida" del rostro remite al esfuerzo dictatorial por borrar toda huella de los desaparecidos, así como a facilitar la labor del torturador[50]. Dando un paso más podemos pensar en las fotografías superiores, relativamente bien enfocadas, como una consideración acerca del poder de la imagen para sobrevivir y, por extensión, al papel determinante que la imagen fotográfica ha jugado en la reivindicación argentina en torno a los desaparecidos[51]. A Marcelo le han quitado a su hermano, más frágil en cuanto vivo, movible, pero no han conseguido quitarle sus imágenes, que pueden usarse para reclamar justicia.



Fig. 9. Marcelo Brodsky. "Fernando en la pieza" de la serie *Buena Memoria*, 1997.

La imagen de Brodsky me recordó inmediatamente el trabajo de Helen Zout, otra artista argentina que hace también del tiempo de exposición el recurso principal de una reflexión sobre los desaparecidos. En *Desapariciones*, el desenfoque es provocado por un movimiento de la fotógrafa, que se dice incapaz de mantener el pulso frente a lo que ve. Es, por tanto, un reflejo de su tiempo personal, de la experiencia vital del desasosiego durante esos segundos que se necesitan para sacar la fotografía que se traslada al espectador.

----

49. Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie,* (Madrid, Alianza, 1973).

50. El torturador, al enfrentarse a una cara oculta por las vendas, tortura un cuerpo sin rostro, sin personalidad que sería, además, incapaz de reconocerle en un futuro. Además, entre los muchos procedimientos que llevaban a cabo para eliminar todas las huellas de los desaparecidos, los militares recurrían al robo de todas las imágenes que encontraban, siguiendo la lógica genocida de eliminar todo rastro.

51. Y en general en todos los movimientos latinoamericanos. Se han ocupado de ello, entre otros, Nelly Richards o Ana Longoni. Ver, entre otros: Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina: Memorias, representaciones e ideas*. Buenos Aires, Biblos, 2010 o Richard, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

El mismo desasosiego que provoca el rostro desdibujado del pequeño Fernando en su pieza me hace pensar en términos de ciencia ficción, género dentro del cual se ha recurrido frecuentemente al símbolo de una fotografía que desaparece como premonición de la muerte. En algunos casos, la desaparición paulatina funciona como una advertencia que permite salvar la vida. En el caso de Fernando esto ya no es posible, pero su desaparición en esta imagen funciona como una advertencia en nuestro presente. En esos mismos términos podría ser leída la siguiente imagen de la familia de Benigno Fernández en la que, por efecto del tiempo, la imagen de éste comienza a desvanecerse, comenzando por la pierna derecha. Continuando con una lectura especulativa podemos hablar de cómo el león, símbolo de la fuerza, mira hacia otro lado y ha perdido también su cabeza, o de su esposa, que parece animarlo a caminar, a salir de esa desaparición y así salvarse de la muerte. Todo remite a la derrota.



Fig. 10. Helen Zout, Interior de un avión usado en los "vuelos de la muerte", de *Desapariciones,* 2009.



Fig. 11. *Benigno Fernández con su mujer Milagros paseando por la rambla de las flores*, Barcelona, c.1957. Imagen extraída de la web memoria digital de Asturias. http://www.asturias.es/memoriadigital.

Continuemos con otra imagen: una página del álbum familiar de Nicolás Rubió, otro niño exiliado con su familia en Francia. Nicolás es también artista y en su obra la recreación memorial, consciente y deliberada, juega un papel central asociada casi siempre a su infancia en el exilio[52]. Él ha realizado una auténtica (re)elaboración de su colección fotográfica familiar, una rememoración muy personal que reconfigura su pasado mediante la disposición de las imágenes, su combinación con otros materiales o la inclusión de textos. Un quehacer remite a ese "memory art" y al "remontaje" en el sentido usado por Didi-Huberman[53], pero también a un "remontar" el tiempo mostrando que, como decía T. S. Eliot, no hay nada "inaudito en

---

52. Unos ochocientos de sus cuadros retoman el tema de la infancia en el exilio en la ciudad francesa de Vieilles y también en algunas de las escenas del *Auca del Home que escampava la boira* de 1981, centrado en la figura de su padre, alude también a la guerra y el exilio.

53. Particularmente en *Cuando las imágenes toman posición* se ocupa de obras, como el *Diario de trabajo* (*Arbeitsjournal)* de Bretch, en las que la experiencia personal se conjuga con la histórica como "un gigantesco montaje de textos con los estatus más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo", Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1,* (Madrid: Antonio Machado, 2008), 31.

que el pasado quede alterado por el presente en la misma medida en que el presente está dirigido por el pasado”[54].

Es de nuevo el azar el que permite una nueva lectura. La imagen que sirve en este caso de vehículo a la rememoración es una imagen que se ha perdido y bajo la cual Nicolás había escrito “El exilio es una foto más. Se trata de hacer como todo el mundo. De vivir como todo el mundo aún si nuestras preocupaciones y las de ellos son diferentes”. El texto ya supone todo un acto de rememoración a partir de la imagen; imagen, podemos especular, íntima y anodina (está en una página donde aparecen otras de él de niño con la familia con la que vivían en Francia, en el campo, etc.), una escena cotidiana que el texto emplaza en ese “lugar” común del exilio, donde se gestaron *Infancia en Berlín* o del *Diario de trabajo* de Bretch.

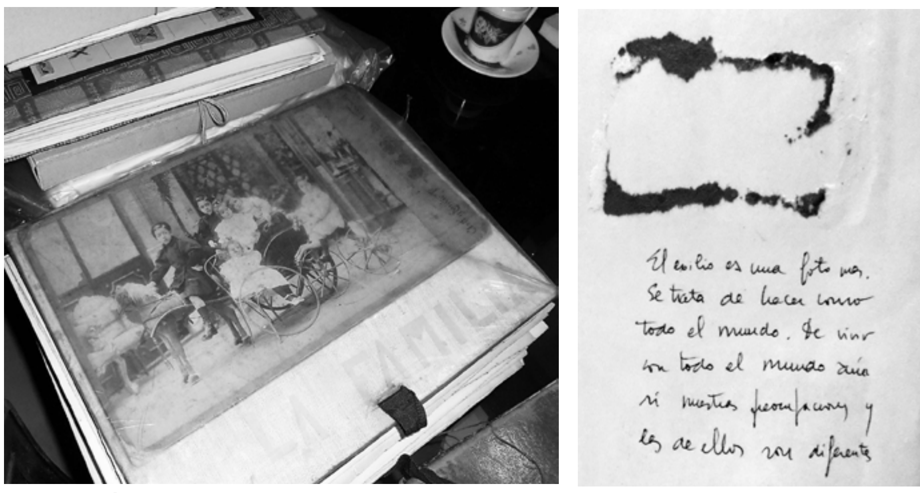


Fig. 12. Álbum familiar de Nicolás Rubió. Detalle del álbum y portada. Fotos de la autora.

54. Citado por Mieke Bal, *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*, (Murcia, CENDEAC, 2009), 275.

Que por obra del azar no vemos esa “foto más” que su protagonista consideraba la imagen del exilio, sino sólo su huella claramente definida en el lugar que ocupaba, parece la mejor manera de simbolizar ese algo “que podría ser cualquiera”. No mostrarlo, impidiendo que la imagen del exilio quede ligada a una fotografía concreta.

SOBRE ESOS LUGARES CAE LA MIRADA DEL CONDENADO[55]

El exilio, la muerte o cualquier catástrofe que amenaza con quebrar nuestros lazos activa la necesidad mnemónica[56], llevándonos a generar imágenes que muestren que sobrevivimos y, frecuentemente, que lo hacemos en un lugar y unas circunstancias determinadas. En muchas imágenes del recuerdo el lugar físico se revela de extraordinaria importancia, ya sea el más mínimo o el más general (una escultura, una esquina, un país...), ya se represente directamente o a través de símbolos.

Infancia en Berlín nos da un excelente ejemplo de esa geografía personal que es sutilmente sintetizada y objetivada sugiriendo una colectiva. Consideremos, por ejemplo, el texto *Steglitzer, esquina Genthiner*, en el que la casa de su abuela es presentada por Benjamin a través de su dirección. Es lo íntimo que puede ser incluido en cualquier mapa, una cartografía al tiempo íntima y colectiva.

Algo parecido logra Brodsky con las fotografías tomadas en el Río de la Plata, en las que los significados se superponen. Lugar de la vivencia infantil, personal, vínculo con la Historia como lugar de desaparición y también lugar de tradición, donde se gesta una genealogía familiar y nacional. El *bios* que deviene *topos*.

55. “Epílogo” de Adorno a la edición de 1950 de *Infancia en Berlín hacia 1900*. Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos y cartas*, (Madrid, Cátedra, 1995), 73.
56. Como nos recuerda entre otros Buchloh, se activa en los momentos en los que “los lazos tradicionales entre sujetos, entre sujetos y objetos o entre éstos y su representación se ven amenazados”. Benjamin Buchloh, “Gerhard Richter’s «Atlas»: The Anomic Archive”, *October*, 88 (1999), 117-145. Citado por Van Alphen, “Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad”, 35.

Las dos imágenes relacionadas con este lugar son similares y podrían encuadrarse, sobre todo la segunda, en el código bastante reconocible de la fotografía de viajes o de momentos de ocio. Ambas muestran a sus protagonistas posando en la cubierta de un barco y el fotógrafo se ha esmerado en ambos casos en escoger una vista cenital que permita ver bien el agua. En la primera, junto a los chicos, se ve un cartel que dice: "Prohibido permanecer en este lugar".





Fig. 13 y Fig. 14. Marcelo Brodsky, dos imágenes del apartado "El Río de la Plata", de la serie *Buena Memoria*, 1997.

A través de su mera disposición juntas, el argentino traza una línea que recorre todo el destino de la familia a través del río –metáfora privilegiada del discurrir de la vida–, destino íntimamente ligado al del país, que comienza con el exilio o la emigración identificados con el barco y la figura del tío Salomón, y finaliza con la muerte de los desaparecidos, como Fernando, arrojados al Río de la Plata[57]. Las imágenes parten de lo cotidiano y construyen una genealogía familiar y una denuncia social en la que resuenan ecos de otras catástrofes, como la del holocausto, identificado por el origen judío de los Brodsky, al que se aludirá de nuevo en una fotografía que muestra un altar que su madre, escultora, ha realizado en torno a un busto de su hermano, junto al cual ha dispuesto una menorá y unos muñequitos que representan a unos inmigrantes con la torah bajo el brazo.

El barco es un "lugar" emblemático del exilio, al igual que el tren, la frontera o la aduana, imágenes que se repiten en las colecciones de los republicanos exiliados, así como los lugares de origen o destino, ejemplificados éstos frecuentemente de manera simbólica o esquemática (banderas, lugares reconocibles, etc.). En estas imágenes debemos en muchos casos hablar por vez primera de una intencionalidad ya no sólo para elaborar el recuerdo, sino ya en el momento de su creación. Imágenes que querían testificar el paso a otra etapa, al fin y al cabo una supervivencia. No son "profecías" como la de Brodsky, donde ve anticipado el destino de su hermano, sino más bien lugares simbólicos en torno a los cuales elaborar un relato que, para ser narrado, precisa de momentos fuertes de inflexión.







Fig. 15 y Fig. 16. *Miguel Esteve en la aduana francesa*, c.1941. Colección de la familia.

57. Y cuya genealogía muchos argentinos tratan de seguir gestando al reconvertirlo en un lugar donde la historia que ha tratado de hacerse desaparecer (la del terrorismo de estado) se visibiliza de nuevo a través de proyectos como el Parque de la Memoria, una de cuyas esculturas está emplazada precisamente en el río.

En este sentido funcionan las fotos del álbum de Rafael Estévez, que muestran a su padre posando en la aduana francesa y en el puesto de control de pasaportes o la inclusión, en el álbum familiar de Andrés Hernández, de la postal que les envió su hermano antes de cruzar a Francia para reunirse con ellos. Decisiones todas ellas tomadas por adultos (o casi) que buscaban marcar esa supervivencia y que juegan un papel predominante a la hora de elaborar el relato por los familiares que las conservan, permitiéndoles traspasar ese umbral que los integra en la historia.

En otras, en cambio, recuperamos la visión profética. Cuando a la pequeña M. Padilla le hicieron esta foto en la escuela no podía ni especular el futuro exilio. No es una imagen que se tomara deliberadamente, pero es leída en términos similares: su protagonista repite invariablemente al mostrarla la misma expresión de "la última foto en España".



Fig. 17. *M. Padilla posando en la escuela frente al mapa de España*. Colección de la familia.

El "título" se transmite con la exactitud de ciertos relatos orales una y otra vez narrados. Todos los miembros de la familia se refieren así a ella y no sería de extrañar que alguien (imaginemos la hija de M.) escribiera un día en el álbum, a su lado: "la última foto de mi madre en España, antes del exilio". En cualquier caso, la fotografía, hecha con otros fines, se resignifica en términos proféticos y reconfigura todo el álbum. Se ha colocado en el extremo superior de dos páginas junto a otras más pequeñas, de peor calidad y ninguna coloreada, de la niña ya en Argentina. Marca ella misma un umbral, una frontera, un sentido de lectura. Su propia materialidad, que la aleja del resto, distingue la patria de origen de la de acogida: España queda simbolizada en una imagen en cartón, resistente, grande y coloreada. Esto es especialmente significativo porque en la colección de la familia hay al menos otra copia de esta foto en papel fotográfico, pequeña, sin colorear, que comparte materialidad con las otras que la hubieran acompañado. Seguramente otra familia, no marcada por el exilio, hubiera seguido un criterio más clásico, guiándose por el parecido formal y disponiendo juntas imágenes de similar aspecto y tamaño. En cambio, se opta deliberadamente por remarcar la diferencia.

El simple proceso de escoger ésta entre las dos imágenes e incluirla en el álbum, espacio privilegiado de la memoria personal en cuanto narración, la convierte en el equivalente visual de expresiones, tan usadas en Benjamin, en torno al origen en *Infancia en Berlín*: "por primera vez", "las primeras huellas", "de allí vienen"… Una reconfiguración continua (pensemos en el modo de escribir de Benjamin, que dejaba partes en blanco, insertaba, eliminaba, sintetizaba sus textos o los disponía en uno u otro orden) de un pasado siempre abierto.

LA IMAGEN OFICIAL

Serge Tisseron decía que "toda fotografía íntima puede convertirse en pública y toda fotografía pública puede usarse de forma íntima[58]". Las imágenes analizadas hasta el momento muestran cómo las imágenes íntimas devienen en instrumentos poéticos de rememoración colectiva. Mecanismo

58. Sege Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente,* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000).

habitual en el arte contemporáneo en el que los retratos fotográficos tienen un estatuto privilegiado, particularmente en prácticas artísticas ligadas a la memoria y la reclamación de justicia, en las que "clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida"[59].

En ocasiones, las imágenes siguen un camino inverso: una imagen pública, o al menos gestada fuera del ámbito íntimo, con otros fines, es apropiada por el relato íntimo, convirtiéndose en un punto de anclaje fundamental e integrándose en el álbum familiar donde ocupa ese lugar privilegiado que abre el umbral de lo íntimo a lo colectivo[60].

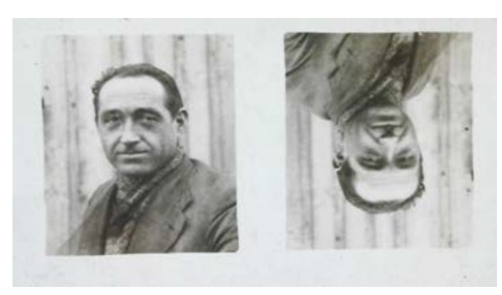


Fig. 18. *Luis Vidaller el día de su entrada al campo de Bram*, 1939. Colección de la familia.



Fig. 19. Marcelo Brodsky, "Fernando en la ESMA", de la serie *Buena Memoria*, 1997. Además de ser parte de *Buena Memoria* esta foto será central para la gestación de otro libro. Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción*, *el debate sobre la ESMA*, (Buenos Aires, La Marca, 2005).

59. Andrea Giunta. *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014. p.33.
60. Idea ejemplificada por María Rosón en *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos más allá del arte*, (Madrid, Cátedra, 2016), 142 y ss. Ella proporciona en este libro el ejemplo inverso: el álbum personal de un joven falangista que es utilizado para realizar folletos publicitarios del SEU. Habla de que, en cierto modo, existe una "elección comunitaria" de la que emerge la memoria colectiva.

Durante la narración, a través de las imágenes, de su experiencia infantil en el exilio en Francia, Luis Vidaller privilegia este retrato de su padre. La única imagen que queda de su paso por el campo de internamiento de Bram. Su padre, que nunca le contó nada de ese periodo, había conseguido, con grandes dificultades, llevarse esa foto tras la que él mismo escribió la fecha y el lugar. Un testimonio que, originado con una finalidad oficial, se integra junto a las imágenes familiares y estructura el relato. Un intento de aferrarse al carácter "oficial" de la imagen para unir el destino individual y el colectivo y en ambos mostrar la supervivencia *pese a todo*[61].

Otra recuperación afanosa por llevar la fotografía oficial al álbum familiar y de allí, de nuevo, al espacio público, es la de esta imagen de Fernando recuperada por su hermano Marcelo. Se trata de su última fotografía, realizada dentro de la ESMA por Victor Basterra[62], con la ayuda del cual llegó hasta Marcelo. Esta fotografía que aparece varias veces en la obra con distintas materialidades marca el camino de Marcelo para recuperarla: veremos primero la del expediente, que sólo muestra su rostro, posteriormente el original que continuaba hacia la cintura y finalmente la imagen de la ilustración 19, en la que la imagen recuperada se convierte en una nueva que suma a la recuperación de la imagen ausente el acto de mostrarla (vemos la mano de Basterra, la misma que había apretado el disparador hacía veinte años), evidenciando el poder de estas imágenes del pasado, "si bien Fernando no está más, su imagen aún puede seguir construyendo imágenes nuevas"[63].

61. Referencia deliberada al título de Didi-Huberman, *Images malgré tout*.
62. Sobre fotos sacadas por Víctor Basterra del CCD de la ESMA ver García, Luis Ignacio y Longoni, Ana, "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos", en Blejmar Jordana, Fortuny Natalia y García, Luis Ignacio (dirs.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, (Buenos Aires, Libraria, 2013), p. 25-44, Claudia Feld, "Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014) [En línea], consultado el 14 de enero de 2017. URL: http://nuevomundo.revues.org/66939; DOI: 10.4000/nuevomundo.66939 y Florencia Larralde Armas, "Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Basterra en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar Argentina", *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (2015), 79 – 102.
63. Larralde Armas, "Memorias sobrevivientes".

Este tipo de fotografías, gestadas como dispositivo de control y que devienen "dispositivos de supresión de identidad" se recuperan y resignifican en otros contextos apropiándose, precisamente, de ese carácter de evidencia. De nuevo éstas "testimonian, certifican y evidencian", a la vez que "individualizan y desobjetivizan"[64], lo que permite que su segunda entrada al espacio público sea más efectiva.

Esa apropiación del carácter "legal" de la imagen parece fundamental en el caso de los derrotados a los que la historia les ha negado una plaza. La importancia que se les atribuye revela hasta qué punto la posibilidad de incorporar al relato íntimo un fragmento oficial (una imagen, un documento) que lo ratifique es fundamental incluso en casos, como los vistos, en los que la imagen oficial no difiere a primera vista de cualquier otra[65].

"EL CARÁCTER CIENTÍFICO DE LA HISTORIA SE PAGA CON LA ERRADICACIÓN DE TODO AQUELLO QUE RECUERDE A SU DETERMINACIÓN COMO REMEMORACIÓN"[66]

Podemos concluir, por tanto, que hay mecanismos comunes de rememoración entre los tres casos estudiados en los que la recuperación de ciertas *imágenes* de la infancia y su lectura en claves proféticas parecen estar asociadas a la vivencia de la catástrofe personal y colectiva.

La fragmentación, la búsqueda de mecanismos que permitan traspasar el umbral de la intimidad a lo colectivo y el deseo de encontrar en ese pasado las claves de nuestro presente colectivo son algunos de sus rasgos básicos.

Tarea difícil convertir la propia imagen en el símbolo de una época, toda una heurística de la rememoración que, como dice Kahn refiriéndose a *Infancia en Berlín* "se escribe, hasta en sus menores detalles, con el afán de contar una última vez antes de la catástrofe una infancia singular que valga por todas las infancias"[67] de su época y que entraña peligros porque, como expresa el protagonista de Austerlitz, "nuestra dedicación a la historia, [es] una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie"[68].

Encontrar esa verdad supone una serie de "trabajos", de remontajes, de reconstrucciones que deben ser tenidas en cuenta pensando, con Benjamin, que "el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ése que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar"[69].

Así nos dice mucho más que la mera imagen, nos permite comprender un modo de rememorar que supone superar un concepto de la historia lineal, evolutiva y progresiva. Las fotografías, como el recuerdo del que habla Reik, desmembran el flujo de historia. En contra de la memoria, destinada a proteger las impresiones del pasado, estos modos de rememoración personal –sean íntimos, públicos y más o menos políticos o artísticos– muestran cómo se puede construir una memoria histórica desprovista de esa visión tradicional, de cierto historicismo. Una memoria que, en palabras de Didi-Huberman, tome partido por una historia de los vencidos[70].

----

64. Gilles Deleuze, *Posdata sobre las sociedades de control*. Tomado del original en francés que apareció en 1990. "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", *L 'Autre Jounal*, nº 1, (1990).
65. También es fundamental el documento o imagen oficial cuando emana del presente como un acto de reparación de justicia. Entre las obras que muestran esto podemos citar documentales de realizadores que abordan respectivamente la imagen fotográfica de los represaliados del franquismo y de los desaparecidos de la dictadura argentina, *What Remains* de Jorge Moreno y Lee Douglas, y *El (im)posible olvido*, de Andrés Habegger .
66. Walter Benjamin, citado por Schöttker, "Recordar" en *Conceptos*, 955.

----

67. Prefacio de Robert Kahn a Walter Benjamin, *Sur Proust*. Benjamin, (París, Nous, 2011), 19.
68. W. G. Sebald, *Austerlitz*, 75.
69. Walter Benjamin, "Imágenes que piensan" en Obras*, IV, I*, (Madrid, Abada, 2006), 350.
70. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I,* (Madrid, Antonio Machado, 2008).

BIBLIOGRAFÍA:

Alphen, Ernst van. "Hacia una nueva historiografía. Peter Forgacs y la estética de la temporalidad", *Estudios Visuales*, n° 6 (2009), 30-47.

Theodor W. Adorno. *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos y cartas*, Madrid: Cátedra, 1995.

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC, 2009.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2013.

Bataille, Georges. "Réflexions sur le bourreau et la victime", en Œuvres complètes XI, Articles, 1944-1949. París: Gallimard, 1988.

Benjamin, Walter, "Hacia la imagen de Proust", en *Obras* II, 1, Madrid: Abada, 2006.

--- "Calle de dirección única", en *Obras* IV, 1. Madrid: Abada, 2006-.

--- "Imágenes que piensan" en *Obras*, IV, I, Madrid: Abada, 2006- .

--- *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2016.

Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra, 1982.

Borges, Jorge Luis, *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza, 1973.

Brodsky, Marcelo. *Buena Memoria*. Buenos Aires: La Marca, 1997.

--- *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*. Buenos Aires: La Marca, 2005.

Buchloh, Benjamin, "Gerhard Richter's «Atlas»: The Anomic Archive", *October*, 88 (1999), 117-145.

Crenzel, Emilio (coord.) *Los desaparecidos en la Argentina: Memorias, representaciones e ideas*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

Deleuze, Gilles. *"Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", L 'Autre Jounal, nº 1,* (1990).

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

--- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. París: Seuil, 1989.

Feld, Claudia. "Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la ESMA durante su funcionamiento como centro clandestino de detención", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014) [En línea], consultado el 14 de enero de 2017. URL: http://nuevomundo.revues.org/66939; DOI: 10.4000/nuevomundo.66939.

García, Luis Ignacio y Longoni, Ana, "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos", en Blejmar Jordana, Fortuny Natalia y García, Luis Ignacio (dirs.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Libraria, 2013, p. 25-44.

Gibert, Hervé. *L'image fantôme*. París: Les éditions de Minuit, 1981.

Giunta, Andrea. *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France, 1968.

Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria*. Madrid: Carpe Noctem, 2005.

Huyssen, Andreas. "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky", en *Nexo. Un Ensayo Fotográfico de Marcelo Brodsky.* Buenos Aires: La Marca editora, 2001. 7-11.

Jelin, Elisabeth. "Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones", en Huffschmid, A. y Durán, V. (eds.): *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires: NuevaTrilce, 2012, 70-83.

Kahn, Robert, "Presentation" en *Sur Proust*, París : Nous, 2011, 7-26.

Larralde Armas, Florencia. "Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición *ALHIM* (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell´Oro, Lucila Quieto)", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers*, n° 30 (2015), [En línea], 30 | 2015, Consultado el 16 enero

de 2017.

--- "Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Basterra en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar Argentina", *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (2015), 79 – 102.

Lavelle, Patricia. "Les forces anticipatrices de l'œuvre littéraire: sur l'espoir dans le passé", *Revue germanique internationale,* n° 17 (2013) [en línea], consultado el 24 de enero de 2017. URL: http://rgi.revues.org/1383.

Mayorga, Juan. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*. Rubí: Barcelona, 2003.

Montazami, Morad. "Photo trouvée, image perdue", *Conserveries mémorielles*, 2 (2007) [En línea], consultado el 24 de enero de 2017. URL: http://cm.revues.org/162.

Moreno, Jorge. "La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16 (2014), 83-103.

Nabokov, Vladimir. *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Richard, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos más allá del arte*. Madrid: Cátedra, 2016.

Sánchez Carretero, Cristina, "Desde Madrid con amor. La performance fotográfica como hilo conductor de narrativas", en Ortiz García, Carmen, Cea Gutiérrez, Antonio y Sánchez Carretero, Cristina (coords.), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC, 2005. 211-218.

Schöttker, Detlev, "Recordar", en Michael Opitz, y Erdmut Wizisla, *Conceptos en Walter Benjamin.* Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014. 955-XX.

Sebald, W. G. *Austerlitz.* Barcelona: Anagrama, 2004.

--- *Vértigo*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Szondi, Peter. "L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin", *Revue germanique internationale,* n° 17 (2013) [En línea], consultado el 23 de enero de 2017. URL:http://rgi.revues.org/1388.

Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

Zelizer, Barbie. *Remembering to forget. Holocaust memory through the camera's eye.* Chicago: The University Chicago Press, 1998.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

ACTIVISMO VISUAL E IMAGINARIOS DE RESISTENCIA: UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICO-POLÍTICA A LOS CONFLICTOS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX

RENATO BERMÚDEZ DINI*
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Resumen: Las imágenes han sido utilizadas a lo largo de la historia para diversos fines políticos, como propaganda de sistemas de poder o ideologías. Con ellas se han desatado guerras visuales como discursos hegemónicos para controlar subjetividades colectivas. Sin embargo, desde el contexto latinoamericano se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX tres experiencias visuales que transformaron esta condición: el Colectivo de Acciones de Arte (Chile), El Siluetazo (Argentina) y Lava la bandera (Perú). Se estudiarán aquí estos casos como verdaderos activismos visuales que forjaron imaginarios de resistencia para enfrentar estética y políticamente los conflictos de sus entornos.

Palabras clave: activismo, visualidad, imaginario, resistencia, política, Latinoamérica.

Abstract: Images have been used throughout history for various political purposes, such as propaganda of power or ideologies. With them, visual wars have been unleashed as hegemonic discourses to control collective subjectivities. Nevertheless, within Latin American context, three visual experiences that transformed this condition were developed in the second half of the 20th century: the Colectivo de Acciones de Arte (Chile), El Siluetazo (Argentina) and Lava la bandera (Peru). These cases will be studied here as real visual activisms that forged an imaginary of resistance for aesthetically and politically confront the conflicts of their surroundings.

Key words: activism, visuality, imaginary, resistance, politics, Latin America.

* Licenciado Summa Cum Laude en Artes, Universidad Central de Venezuela (2013), donde también fue profesor del Departamento de Estudios Estéticos (2014-2015). Diplomado en Crítica del Arte (2012) por la misma UCV. Actualmente cursa la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México).

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 26-43
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 01-02-2017
Aceptado: 04-04-2017



ISSN: 2014-1874

Books were only one type of receptacle where we stored a lot of things we were afraid we might forget. There is nothing magical in them at all. The magic is only in what books say, how they stitched the patches of the Universe together into one garment for us.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*.

La frase de conocimiento popular según la cual "una imagen vale más que mil palabras" acierta, indudablemente, en resaltar un poder particular que posee el fenómeno de las imágenes visuales, una capacidad especial de intervenir en la vida humana y, en buena medida, de condicionarla. Pero las imágenes por sí solas (como las palabras del lenguaje) no pueden lograr ningún cambio en la vida y, por ende, tener algún valor real. Sólo podrían valer y activarse significativamente cuando se les asume no como un hecho pasivo de la contemplación, sino como un uso social y una práctica de convivencia que, en ese sentido, cobra matices estético-políticos, y que resulta vital para desentrañar la vida en comunidad de los humanos, distinta por completo a la de cualquier otro animal proclive a la socialización.

Como medio de representación visual de los más diversos valores, ideas y sentimientos, la imagen ha tenido siempre un papel fundamental en la transmisión de conocimientos y en la configuración de formas de relación social, desde las más remotas pinturas parietales, pasando por las cuidadosas iconografías medievales y las más refinadas pinturas barrocas, hasta las fotografías de principios del siglo XX, en plena ebullición vanguardista, o las imágenes tecnificadas de la contemporaneidad; todos estos casos dan cuenta de imágenes que sirven como sustento y modo de articulación de los pensamientos y afectos de distintas épocas. En su libro *Visto y no visto*, Peter Burke estudia las imágenes como documentos históricos, como "testimonios admisibles" de la historia, porque en ellas no sólo se reflejan las apariencias de una época, sino que se dejan ver también las pistas necesarias para poder dilucidar las formas sociales que la constituían y los intercambios simbólicos que en ella se dieron[1]. Su mirada sobre esta capacidad testimonial de la imagen se resume en las siguientes palabras:

> Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado. Nos hacen comprender cuántas cosas habríamos podido conocer, si nos las hubiéramos tomado más en serio. En resumen, las imágenes nos permiten «imaginar» el pasado de un modo más vivo. Como dice el crítico Stephen Bann, al situarnos frente a una imagen nos situamos «frente a la historia». El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado. Aunque los textos también nos ofrecen importantes pistas, las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas[2].

Sin embargo, como bien lo señala James Elkins, "el mundo visual es más que […] museos de arte, y es especialmente bueno saber que el mundo está lleno de cosas fascinantes que pueden ser vistas"[3]. Además de las pinturas, estatuas, estampas que menciona Burke a modo de artes tradicionales, el mundo de las imágenes es muchísimo más amplio, y puede incluir cualquier evento sensorial que sea aprehendido por el órgano de la vista y que, en consecuencia, despierte las capacidades reflexivas del pensamiento simbólico humano[4].

----

1. Vid. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001).
2. *Ibidem*, pp. 16-17.
3. James Elkins, *How to Use Your Eyes* (Nueva York: Routledge, 2009), p. xiii.
4. Las imágenes, como materialidades o como formas mentales (en el sentido de un imaginario psíquico), forman parte del cúmulo de saberes y prácticas que hacen del humano, según Ernst Cassirer, un *animal simbólico*: "El hombre […] ya no vive solamente en un puro universo físico, sino en un *universo* simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. […] En lugar de tratar con las cosas mismas, […] [s]e ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma

Así pues, más allá del relato que cuentan las artes como evidencias del pasado, las imágenes (en un sentido amplio) pueden ser también de mucha utilidad para dilucidar las formas de existencia del presente –es decir, no situarse *frente* a la historia, sino *dentro de* la historia misma–; pueden evidenciar cómo se relacionan los individuos en el día a día, cómo traman su existencia social, porque las imágenes "constituyen conocimientos sensitivos o tomas de conciencia de la realidad"[5]. En ese sentido, las imágenes que habrán de ser interpeladas en este texto son aquéllas que escapan al marco restrictivo de "lo artístico" para expandirse más bien dentro del vasto y complejo territorio de *lo cultural*, porque ahí pueden desplegarse con mayor contundencia sus potencialidades para dilucidar la existencia en sociedad, las cuales son, en el fondo, potencialidades de índole *política.* Pero, como se señalará más adelante, lo político aquí no representa una ideología o un partidismo, ni tampoco únicamente el sentido de la *polis* (es decir, de lo común), sino también de la *polemos*: de la polémica, del conflicto, de las disputas que se desatan entre los individuos que comparten una sociedad para poder vivir en comunidad de la forma más estable y respetuosa posible[6].

Así pues, se trata aquí de rastrear casos de imágenes en los cuales bulla una noción conflictiva de la vida en sociedad, imágenes que resalten la disputa que implica toda vida en el terreno de lo común y que, a la vez, ofrezcan una solución para esos conflictos, o que los problematizan mediante el ejercicio de la visualidad y el pensamiento (y accionar) crítico. En este sentido, este texto analizará el imaginario desarrollado y activado por movimientos sociales durante tres momentos críticos de la historia latinoamericana del siglo XX: en primer lugar, las acciones del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), en Chile (1979-1985), bajo la dictadura de Pinochet; en segundo lugar, la manifestación conocida como *El Siluetazo* (1983), durante la dictadura militar; y en tercer lugar, la acción de protesta conocida como *Lava la bandera* (2000) en el Perú dictatorial de Fujimori. Siendo Latinoamérica un territorio problemático y atravesado por diversas crisis, el estudio de las imágenes de conflicto y como pensamiento político permite vislumbrar las potencias de la cultura para intervenir en la sociedad, pero no ya como un factor unificador y pacifista (ideal moderno y proyectado hasta nuestros días por sistemas hegemónicos de pensamiento), sino como un activador de heterogeneidades que promueven discusiones y dinamizan las estructuras que pretenden erigirse como totalitarias. Estas tres experiencias visuales se examinarán aquí como "formaciones o movimientos culturales y contraculturales que surgen en el proceso de crisis, [donde] la creatividad popular y las nuevas estéticas [...] [son] aquello que transforma a la cultura en un epicentro de la lucha política, así como en otro plano esa lucha política está hecha de modos de imaginación"[7]. Y precisamente a partir de esta bidireccionalidad entre la imagen y lo político habrá de comenzar el análisis.

DE LAS IMÁGENES POLÍTICAS A LA POLÍTICA DE IMÁGENES: EL CASO LATINOAMERICANO

Al hablar de los vínculos entre imagen y política en lo primero que se piense, probablemente, sea en la utilización de la primera para alcanzar fines determinados de la segunda. Por lo general, la historia del arte ha visto en

que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial." (Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica* [México: Fondo de Cultura Económica, 1968], p. 26).

5. Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 111.

6. No ha restársele aquí gravedad o importancia a la noción de polémica, puesto que es utilizada no en un sentido cotidiano del término, como una controversia cualquiera, sino en un sentido etimológico, derivado del griego antiguo π000μ0000, que quiere decir "en estado de guerra" (*Diccionario Vox Griego-Español*, p. 488). Para efectos de este texto, el conflicto, el disenso, la disputa y, en general, toda polémica son cuestiones relacionadas con lo bélico, puesto que aunque el contexto latinoamericano no haya enfrentado escenarios de batalla como los de los grandes enfrentamientos internacionales del siglo XX, sí enfrentó sus propios sistemas cruentos de violencia y terror, por lo cual polemizar viene a significar aquí un poder combativo propio de la imagen como acto de guerra y arma contestataria.

7. "Introducción" a Alejandro Grimson (comp.), *La cultura en crisis latinoamericanas* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004), p. 10.

las imágenes vehículos visuales del poder y sus disposiciones institucionales. En su libro ya citado, Burke relata cómo se debía apreciar (y entablar relación significante con) un retrato de la realeza del siglo XVII:

> Según un manual de etiqueta de la época, los retratos de Luis XIV de Francia expuestos en el palacio de Versalles debían ser tratados con tanto respeto como si el propio rey se encontrara en la misma sala en la que estaban colgados. Los espectadores no podían darles la espalda[8].

Lo mismo podría pensarse del poder religioso, a propósito de la riqueza del imaginario católico posterior a la reforma luterana, o de la secularización de la imagen a manos de la burguesía del siglo XVIII, que encargaba obras de arte para plasmar un discurso político de estatus social y económico. Otro tanto cabe apuntar a propósito de las imágenes como propaganda bélica o como política militar. La fotografía de guerra (con Robert Capa como gran exponente, pero también otros miembros de la afamada Agencia Magnum) y el fotoperiodismo del siglo XX insistían en que "la publicación de imágenes crudas y violentas serviría para conmocionar al lector y despertar en él un odio hacia el enemigo o un rechazo al conflicto bélico"[9], lo cual supone que la imagen debía ser transmisora de un mensaje militante (a favor o en contra de la guerra, pero siempre como instrumento persuasor y generador de un pensamiento aglutinante en torno a una causa específica). Sin embargo, la dimensión política de las imágenes no tiene por qué limitarse a la transmisión de ideologías unitarias, sino que, más bien, puede ampliarse a la política en un sentido más social, menos individualista y hegemónico. A propósito de esto, en su estudio sobre la redefinición política de la imagen, el historiador del arte Pedro A. Cruz Sánchez señala:

> …por lo general, la reflexión sobre lo político suele olvidar la doble raíz etimológica de este término: a la ya consabida y extendida de *polis*, hay que sumar la frecuentemente evitada de *polemos*, que añade a ella la dimensión del antagonismo y del conflicto. Polémico es todo aquello que introduce el disenso, que amenaza la integridad de una estructura y opera sobre ésta provocando su tensión y reconfiguración problemática[10].

Así pues, habrá que detenerse aquí sobre la dimensión política de las imágenes en un sentido no ya hegemónico y de transmisión de ideologías o sistemas de poder, ni tampoco sólo en su sentido comunitario –como el territorio de un saber y un sentir compartido–, sino más bien en su sentido *conflictivo*, en su condición *polémica* y de *confrontación*. Como lo ha señalado ya la filósofa política Chantal Mouffe, "las cuestiones propiamente políticas siempre implican decisiones que requieren que optemos entre alternativas en conflicto"[11]. De igual modo, la política de (o hecha a partir de) la imagen entraña decisiones críticas que conducen a disputas por la vida en sociedad a través del dispositivo de la visualidad, que se ejerce no sólo imaginariamente, como pensamiento simbólico, sino también como praxis ciudadana[12].

----

8. Peter Burke, *Ob. cit.*, p.76.
9. La imagen politizada que pretendían transmitir las potencias en torno a los conflictos bélicos que lideraban implicaba persuadir a los pobladores de la causa justa de la guerra, o por otro lado sacudir sus conciencias y hacerles entender que la destrucción era el medio para un fin mayor. A este respecto, al estudiar la fotografía de la detonación de la bomba atómica *Little Boy* en Hiroshima, registrada desde el avión *Enola Gay*, el investigador Andrés Hispano señala lo siguiente: "La imagen de la bomba era más poderosa que la bomba misma. Por encima de su poder ofensivo, estaba su poder disuasorio, no ya en el imaginario del enemigo, sino en el de su propia nación. El terror atómico fue fundamental para cohesionar un país diverso y una opinión pública educada en la disensión y el recelo al Estado. El hongo atómico consiguió el equilibrio imposible: temer la guerra más que al propio enemigo. Y lo llamaron guerra fría." (Andrés Hispano, "Guerra a la vista", en: Antonio Monegal [comp.], *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* [Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007], pp. 60-61).
10. Perdo A. Cruz Sánchez, *Ob-scenas. La redefinición política de la imagen* (Murcia: Ediciones Nausícaä, 2008), p. 10.
11. Chantal Mouffe, *En torno a lo político* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), p. 17.
12. En ese sentido, Chantal Mouffe ha señalado también que lo político "puede entenderse sólo en el contexto de la agrupación amigo/enemigo" (*Ibidem*, p. 18), pero no en términos de un antagonismo (opuestos irreconciliables y mutuamente excluyentes), sino de un *agonismo*, que "establece una relación nosotros/ellos en la que las partes en conflicto, si bien admitiendo que no existe una solución racional a su conflicto, reconocen sin embargo la legitimidad de sus oponentes. Esto significa que, aunque en conflicto, se perciben a sí mismos como pertenecientes a la misma asociación política, compartiendo un espacio simbólico común dentro del cual tiene

No sería, pues, lo mismo hablar de *imágenes políticas* que de *política de imágenes*, puesto que mientras las primeras sólo representarían un conjunto de visualidades destinadas a establecer un sistema de pensamiento, la segunda fungiría como acciones concretas (mediadas por lo visual) de obrar en pro de afectos sociales que movilicen a los individuos que la enarbolan. La misma Mouffe ha señalado también que la política "no puede limitarse a establecer compromisos entre intereses o valores, o a la deliberación sobre el bien común; necesita tener un influjo real en los deseos y fantasías de la gente"[13]. Y estos influjos pueden lograrse, sin duda alguna, a través de la activación visual de los afectos y saberes de cada individuo que forma una comunidad, puesto que esas imágenes que emplee no se entenderían como meras manifestaciones artísticas, sino como un *imaginario* en un sentido amplio y cultural del término, lo que implicaría "los sentidos instituidos para las prácticas, las creencias […] de los códigos políticos y culturales sedimentados, compartidos por distintas fracciones que protagonizan las disputas en determinados escenarios"[14].

Anterior a esta noción de disputa y discusión, de la cultura como lugar para el disenso y el intercambio de la heterogeneidad social, ha existido siempre con firmeza la noción de la cultura como discurso oficial, como ideal moderno de unión de los estados-nación y de identidad ciudadana; es decir, la cultura como lugar de legitimación social por mecanismos de igualdad y homogeneización. George Yúdice ha teorizado esto como "el recurso de la cultura" (la cultura como *expediency*, como algo que se puede explotar o de lo cual aprovecharse institucionalmente)[15]. Por su parte, Hal Foster ha señalado ya que la cultura no sólo tiene implicaciones ideológicas como ésas, sino también económicas, puesto que no sólo se ha "'comodificado' lo cultural […], sino que lo económico se ha convertido en el 'lugar principal de producción simbólica'"[16]. Pero Foster reconoce, a pesar de estas condicionantes mercantiles, que la cultura puede seguir siendo "un lugar de contestación tanto dentro de las instituciones culturales como frente a ellas, en la que tienen cabida todos los grupos sociales"[17]. En este mismo orden de ideas expuesto por Foster, se pretende destacar aquí a la cultura y el conjunto de imágenes que ella produce como un lugar para las diferencias.

Esta noción de la cultura como "un lugar de conflicto, […] de una resistencia […] al código hegemónico de las representaciones culturales y regímenes sociales"[18] resulta particularmente notoria en el territorio latinoamericano, puesto que la región misma, geopolítica y socialmente, es un crisol para el mestizaje y la pluralidad de pensamientos, afectos y acciones culturales. Y, en consecuencia, sus formas imaginarias de existencia –esto es, las imágenes con las cuales sedimenta sus formas de convivencia social– habrán de ser, también, plurales y mestizas. A propósito de esta peculiaridad cultural de América Latina, el teórico y crítico de arte Juan Acha ha dicho:

> El arte fue plural siempre y por doquier, pero en América Latina lo es aún más como reflejo de su realidad multiforme. No cabe, pues, hablar de que tal o cual tendencia artística o estética representa o expresa todo lo que somos y queremos ser. Cada una expresa una parte solamente de esta realidad y lo hace a su modo. La ideología artística de la clase dominante es la que reclama exclusividad o superioridad y nos inculca la necesidad de una estética y de un arte monolíticos. Y si el arte mundial tiende hoy a ser plural, con mayor razón el de América Latina. Así, la mayor cantidad de tendencias ofrecerá el conocimiento de mayor cantidad de aspectos de nuestra realidad. Además, el hombre mismo dista mucho de ser estéticamente monolítico como individuo: está constituido de diferentes estratos y de diferentes relaciones estéticas. Ya quedó atrás el monolitismo estético, artístico o estilístico. Nuestra realidad es diversa

lugar el conflicto. Podríamos decir que la tarea de la democracia es trasformar el antagonismo en agonismo." (*Ibidem*, p. 27).

13. *Ibidem*, p. 13.
14. Alejandro Grimson, *Ob. cit.*, pp. 8-9.
15. Cfr. George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2002).
16. Hal Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), pp. 96 y ss.
17. *Idem*.
18. *Idem*.

> y, por tanto, lo serán nuestras relaciones estéticas con ella, así como también lo serán las manifestaciones artísticas que suelen alimentar y transformar tales relaciones. Lo mismo con nuestra subjetividad: necesitamos autoconceptuarnos como plurales y autosensibilizarnos como tales[19].

Siguiendo este planteamiento de Acha, interesa aquí aproximarse a esas *relaciones estéticas* como realidades culturales productoras de imágenes que no buscan una estabilidad monolítica en la sociedad latinoamericana, sino que por el contrario buscan politizarla (en el sentido ya expuesto de *polemizar*), desestabilizar su aparente homogeneidad ideológica para develar los sustratos más bien movedizos de resistencia, que potencian el espíritu ciudadano de lucha y denuncia frente a regímenes represivos y a la variedad de conflictos que han azotado a la región desde el más temprano siglo XX.

Si bien los conflictos latinoamericanos de entonces pueden entroncarse con los del resto del planeta –como los estragos económicos de la Gran Depresión de 1929 o el preocupante crecimiento de la influencia internacional de Estados Unidos en términos político-militares desde la Primera Guerra Mundial–, en verdad cabría resaltar en su contexto específico los conflictos desatados a partir de los años setenta, cuando Latinoamérica pareció haberse convertido en "laboratorio del neoliberalismo"[20], con todas las implicaciones sociales que ello entraña. La marcada distinción entre países del Primer Mundo, Segundo Mundo y Tercer Mundo que desató la crisis ideológica de la tensa calma de la Guerra Fría acrecentó los deseos intervencionistas y los complejos de mesianismo redentor de las grandes potencias hacia el territorio latinoamericano. Así, entre dictaduras y focos violentos de guerrillas contestatarias, la región vivió décadas de problemáticas de toda índole, que impactaron sin duda alguna el terreno de la cultura y la formación de imaginarios que reflexionaron sobre esa difícil realidad (porque, como ha señalado Acha no sin un dejo de cinismo y crítica, "el subdesarrollo también es cuestión de sensibilidad")[21].

Evidentemente, existieron experiencias previas a la década de los setenta que pusieron en jaque la estabilidad de los países latinoamericanos, como la dictadura de Paraguay de 1954 o la de Venezuela en 1952, pero los casos más relevantes respecto a la activación de un imaginario de resistencia –que desarrollara mecanismos visuales como acciones frente al conflicto y ejercicios de libertad– pueden inscribirse en el periplo que se inicia en 1973 con el golpe de estado del general Augusto Pinochet al gobierno popular de Salvador Allende, pasando por las dictaduras militares en Argentina iniciadas en 1976 por Jorge Rafael Videla y prolongadas hasta 1983, o hasta el régimen instaurado en Perú por Alberto Fujimori desde 1990 hasta el 2000. En estos casos, se desarrollaron las experiencias visuales ya mencionadas anteriormente: las acciones de CADA, *El Siluetazo* y *Lava la bandera*.

Se trata de un período que los investigadores de la Red de Conceptualismos del Sur han denominado en uno de sus proyectos expositivos como *sísmico*, porque "remite a un ejercicio de pensamiento en el que confluyen y colisionan múltiples temporalidades y territorios: un registro inestable que oscila entre el colapso social y la aparición de nuevas formas de subjetivación"[22]. Se desarrollaron en este tiempo prácticas de terror sistematizadas como la tortura, las desapariciones forzosas y los asesinatos masivos, así como la infiltración de políticas económicas en la vida cotidiana que produjesen nuevas subjetividades para privilegiar a las cúpulas corruptas de los sistemas de gobierno. Todo esto en medio de un complejo panorama de globalización en el que la política neoliberal pretendía homogeneizar los criterios de existencia social en el mundo.

----

19. Juan Acha, *Ob. cit.*, p. 126.
20. Olivier Compagnon, "Violencia de la modernidad: las Américas Latinas desde finales de los años cincuenta" en: *América latina, 1960-2013. Fotos + Textos* (México: Fondation Cartier/ Museo Amparo, 2014), s.p.
21. Juan Acha, *Ob. cit.*, p. 8.
22. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), p. 12.

Sin embargo, en este complejo pasaje de la historia social latinoamericana, frente a las más fuertes formas de represión, se vivieron también las más ingeniosas estrategias visuales de resistencia y demandas de libertad. Se trataron de "formas de agenciamiento que alteraron la normalidad de la vida pública impuesta por el terror dictatorial"[23] en las que fue fundamental el recurso a medios más bien precarios y fácilmente socializables por toda la comunidad involucrada en los actos de protesta y levantamiento frente a los regímenes opresores[24]. Serigrafías, impresiones, afiches, fotografías e incluso activaciones corporales casi a modo de *performances* son algunos de los dispositivos visuales que "contribuyen a articular la experiencia de la protesta, escenificando una política de la multitud en la que la convivencia entre lo singular y lo colectivo contrastan con la apelación setentista a la idea de pueblo como sujeto social homogéneo"[25]. En efecto, estos dispositivos visuales resaltaron las características de los conflictos que se desarrollaban y ponían el acento en la necesidad de visibilizar una fracción de ciudadanos que se distanciaban contundentemente de las políticas que condujeron a dicho conflicto, haciendo entonces de estas imágenes un territorio para la disputa, donde funcionaban como dispositivos no sólo de protesta y denuncia, sino también de activación de un cambio social: detonadores para la transformación del orden hegemónico y, así, cimientos de una nueva historia a escribirse en el futuro; una historia que idealmente habría de ser plural, abierta y colectivizada.

Y es que un factor fundamental en el despliegue de estos recursos visuales en las acciones de protestas es que sucedieron en el intersticio de diversas relaciones humanas, lo cual resalta su dimensión política en tanto comunidad y no individualidad o hegemonía. En la historia del arte contemporáneo latinoamericano son muchos los casos del encuentro entre arte y política que podrían mencionarse: el trabajo de artistas como Elías Adasme (Chile), Lotty Rosenfeld (Chile), el dúo de Pedro Lemebel y Francisco Casas, conocido como las Yeguas del Apocalipsis (Chile), que utilizaron sobre todo la *performance* como estrategia artística; o las obras más bien conceptuales de artistas como Luis Camnitzer (Uruguay), Antonio Caro (Colombia), Claudio Perna (Venezuela), León Ferrari (Argentina) o Cildo Meireles (Brasil)[26]. Sin embargo, estos casos fueron producto del trabajo de los artistas sobre temas sociales y no de la vinculación de ambas partes, como sí ocurre en las experiencias escogidas para este análisis, que al ser colectivas potenciaron la política de la imagen como acto combativo tanto material (la manufactura de gráficas y productos visuales) como mental (la activación de un imaginario cultural de resistencia). Dichas acciones *sísmicas* fueron desatadas al calor de las protestas y se produjeron desde las colectividades, generando ya no un arte activista, sino un *activismo artístico*, donde "los modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad [sic] […] anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad"[27].

Así, se trata de rastrear aquí la potencia política de estas imágenes en medio de la multitud de afectos que se conglomeraron para activarlas. Las

23. *Ibidem*, p. 14.

24. La precariedad de los medios de estas experiencias activistas desde la visualidad es considerada por la Red de Conceptualismo del Ser como una "materialidad débil", que sería "una característica a) consecuencia de la habitual limitación de recursos con los que el activismo artístico opera, y b) resultante del énfasis puesto en la producción inmaterial: relaciones, subjetivación, concienciación. Pero también surge de la negatividad: del rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/museizables" (*Ibidem*, p. 50).

25. *Ibidem*, p. 14.

26. Por razones de tiempo y espacio, resulta imposible reseñar aquí la larga lista de artistas que se han vinculado, de diversas formas, al tema político y las dinámicas sociales de sus respectivos contextos. Por ello, para mayor información sobre el tema se recomienda: Heike Munder (ed.), *Resistance Performed. An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America* (Suiza: Migros Museum für Gegenwartskunst & JRP Ringier, 2015).

27. En uno de sus más recientes proyectos de investigación y exposición, la Red de Conceptualismos del Sur definía una distinción entre *arte activista* y *activismo artístico*, imperando en el segundo un activismo ciudadano y cotidiano, que permite "subrayar la dimensión 'artística' de ciertas prácticas de intervención social", lo cual supondría alejar al arte de su noción de discurso y práctica especializada, para acercarse más bien a una experiencia estética emplazada "en la trama urbana diluyéndose en los movimientos sociales". (Vid.: *Perder la forma humana*… pp. 43-50).

experiencias de CADA, *El Siluetazo* y *Lava la bandera* fungen como episodios neurálgicos para comprender a la imagen como dispositivo de transformación social, lucha política y resistencia ciudadana[28]. Esto implica ir más allá de la mirada tradicional sobre el arte como reflejo de la sociedad, como muestra incuestionable de cómo fueron los tiempos en el pasado, para pasar más bien a la noción del arte, las imágenes y la cultura toda como motor de cambio hacia nuevas sociedades frente a los conflictos que atraviesan las actuales[29]. Así, para entender estas cualidades de reordenamiento de la realidad y disparador de afectos políticos, conviene a continuación analizar cada uno de los tres casos hasta ahora mencionados.

CADA: IMÁGENES DEL ACTIVISMO EN LA COTIDIANEIDAD

El Colectivo de Acciones de Arte estuvo constituido, inicialmente, por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, y el sociólogo Fernando Balcells, y trabajaron juntos en Chile desde 1979 hasta 1985. Aunque con el paso de los años esta planta de integrantes fue modificándose, el colectivo mantuvo siempre entre sus líneas de trabajo la vinculación del arte con la sociedad, por medio de lo que la crítica Nelly Richard ha descrito como la “tensión interproductiva de una combinación de registros entre lo cultural (el arte, la literatura), lo social (el cuerpo urbano como zona de intervención de la biografía colectiva) y lo político (su vinculación a las fuerzas de cambio movilizadas por referentes de izquierda)”[30].

CADA se constituyó como un colectivo destinado a reivindicar la dimensión política del arte y, por ende, a la circulación socializada de las imágenes; y aún más: a la concepción de la imagen como un acto combativo, como insubordinación simbólica y práctica, como acto de guerra estética frente a la dictadura que pretendía subjetivar todos los territorios geográficos y de pensamiento. Y es que, precisamente, el más grande reto del colectivo no fue conseguir las estrategias visuales contemporáneas que renovasen la escena artística para abordar las problemáticas sociales sin caer en lo panfletario, sino lograr esto a la luz de la mirada vigilante y la represión implacable de un gobierno *de facto*.

El grupo formó parte de lo que la crítica de arte de entonces llamó la “escena de avanzada”, una serie de artistas que habían comenzado a experimentar con nuevos medios y acciones *performánticas* para superar los antiguos lenguajes artísticos y así confeccionar un sistema de arte renovado, pero que también buscaba renovarse en tanto que superación del viejo sistema del arte instituido oficialmente y regulado por el museo y los organismos culturales del régimen. Entonces, CADA debió obrar con astucia para poder activar de modo efectivo las imágenes que producía. El artista Luis Camnitzer relata de la siguiente forma esta problemática situación:

> La censura durante el régimen de Pinochet fue mucho más dura contra la publicidad de los eventos que contra los eventos mismos. La dictadura resultó ser impredecible en cuanto a sus preferencias estéticas y no había una línea oficial que los artistas vieran como obligatoria. La tolerancia del régimen abarcaba todo lo que iba desde el gusto más trivial e ignorante de la jerarquía del ejército (la que inesperadamente se había autodesignado para tomar decisiones culturales), al gusto cosmopolita y sofisticado de la oligarquía conservadora. Era una situación compleja en la cual los artistas no tenían que negociar una estética, sino un idioma que no fuera peligroso. La solución

28. Se utiliza aquí el término *dispositivo* siguiendo las reflexiones de Giorgio Agamben sobre el pensamiento foucaultiano, que lo concibe como “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Cfr. Giorgio Agamben, “What Is an Apparatus?”, en *What Is an Apparatus? And Other Essays* [California: Stanford University Press, 2009], p. 14).

29. A propósito de esta relación entre las imágenes y la posibilidad de cambio del presente, Acha ha señalado lo siguiente: “La importancia de las imágenes artísticas en el conocimiento de la realidad es evidente. Y este conocimiento, a su turno, es indispensable para cualquier cambio social. Incluso, la aparición de imágenes nuevas dista mucho de depender de la existencia de una nueva sociedad: el nuevo arte no nace cuando se consolida la nueva estructura social: madura en el regazo de la vieja según el desarrollo de las fuerzas sociales que, interesadas en lo nuevo, combaten contra el viejo orden.” (Juan Acha, *Ob. cit.*, p. 112).

30. Nelly Richard, *La insubordinación de los signos* (Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994), p. 38.

que encontraron fue emplear formatos de vanguardia que ya habían sido validados internacionalmente. Con estos formatos apelaban al esnobismo de las facciones más informadas del gobierno con la esperanza de que éstas, a su vez, intercedieran con los filisteos del ejército. Dentro de estos límites formales, lograron desarrollar una ambigüedad codificada que simultáneamente ocultaba y promovía el contenido deseado. El trabajo era aceptable si el régimen creía que era suficientemente elitista como para ser inaccesible para las masas. Una de las recetas para el éxito fue evitar toda solución formal que hubiera sido empleada en el arte popular creado durante la época de Allende. El gran reto para los artistas era lograr y mantener un nivel de lectura "clandestina" dentro de este juego elaborado y complejo de reglas[31].

Así, a la vista del régimen, CADA tuvo que ingeniárselas para poder desarrollar un lenguaje a la vez innovador y eficaz, que pudiese despistar a los censores, pero causar conmoción en la sociedad. Su labor fue, podría decirse, subrepticia, movilizando los afectos sociales desde sus cimientos, sin mayor grandilocuencia estética, pero con certeza crítica.

Los propios integrantes del colectivo describieron de la siguiente forma la labor que llevaban a cabo: "No se la puede contemplar con tranquilidad, provoca la polémica; no se la puede enjuiciar desde la brillantez exquisita de entendidos; no transita plácidamente desde la observación refinada a un salón acomodado"[32]. CADA utilizó los medios que conseguía con diversas estrategias para utilizarlos contra el propio sistema que le permitía utilizarlos, pero de un modo tal que al común de la población que era espectadora de ello no le pasara inadvertida la acción y se sintiese, por ende, interpelada por la reflexión que abrían los artistas. Su primera acción, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), empleó diversos medios y se desarrolló a lo largo de varias etapas, para dar origen a un proyecto complejo. En esencia, los miembros del colectivo repartieron bolsas de medio litro de leche (aludiendo a la política alimenticia que había procurado mantener Allende durante su gobierno) entre pobladores de barrios populares de Santiago de Chile. A la par, publicaron una página en la revista *Hoy* donde reflexionaban sobre la carencia de alimentos y la desigualdad social[33]. Más adelante, expusieron en un museo oficial una de las bolsas y un ejemplar de la revista, mientras que hacían circular camiones de leche por toda la ciudad y, para finalizar, extendieron una gran tela blanca en la entrada del museo, en un simbolismo que aludía tanto a la leche misma como a un acto de cierre o clausura simbólica de la institución cultural. Se desplegó, pues, todo un complejo aparataje visual, material, conceptual y sentimental para poder conseguir una imagen de denuncia que, sin embargo, no sería aún tan contundente como sus siguientes acciones.

Por el contrario, la tercera acción, titulada ¡Ay Sudamérica! (1981), fue mucho más arriesgada y aguda: CADA consiguió el permiso del Estado para sobrevolar Santiago con seis avionetas militares y, desde el cielo, dejar caer volantes donde se aludía al poder liberador de la acción artística, y se le reclamaba a cada ciudadano común su participación activa en la transformación de la realidad por medio de un carácter creativo y social[34]. CADA sostenía que "la presencia del arte en la vida puede ser un móvil para crear o construir realidades que permitan a los sujetos expresarse [...] en un espacio ideológico controlado por el autoritarismo"[35]. Sin embargo, la contundencia de la acción no estaba sólo en la imagen que podía desatar en cada persona, en la tierra, sino en la imagen que había creado en el aire: no sólo

31. Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Buenos Aires: Centro Cultural de España, 2008), pp. 115-116.
32. Robert Neustadt, *CADA día: la creación de un arte social* (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001), p. 14.

33. En la página prácticamente vacía de la publicación podía leerse lo siguiente: "imaginar esta página completamente blanca / imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir / imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas para llenar".
34. Parte de la reflexión que podía leerse en los volantes rezaba de la siguiente forma: "Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. [...] Decimos por lo tanto que el trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/la única exposición/la única obra de arte que vive".
35. Constanza Vega Neira, "El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)", *Revista Divergencia*, núm. 3 (2013), p. 41.

se trataba de una "especie de poesía concreta en el cielo de Chile bajo dictadura"[36]–cuestión que, visualmente, debió ser sumamente impactante–, sino que también se generaba una imagen mental que rememoraba el fatídico bombardeo al Palacio de la Moneda que había acabado con el gobierno de Allende e iniciado la dictadura de Pinochet (Fig. 1). Así, en una doble jugada visual, CADA acertaba un golpe a la memoria política e incitaba a la toma de conciencia sobre las condiciones de vida de entonces.



Fig. 1. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, 1981. Foto: archivo de Lotty Rosenfeld

Sin embargo, el balance perfecto entre contundencia visual material (la generación de dispositivos gráficos tangibles) y la mental o cultural (la interpelación de la subjetividad colectiva) pareciera haberse logrado en las dos últimas acciones de CADA. La cuarta de ellas, *No+* (1983-1984), consistió en la pintada clandestina por parte de los miembros del colectivo, a modo de grafitis a lo largo de toda la ciudad, de la frase "No +", que eventualmente fue completada por otros ciudadanos anónimos que agregaron a ella palabras relacionadas al agotamiento de la población luego de diez años cruentos de opresión: "No + dictadura", "No + muertes", "No + desaparecidos", "No + tortura", y así con cada expresión que la colectividad quiso expresar. Poco después se generaron pancartas y carteles con motivos similares (Fig. 2), donde podía apreciarse con mayor contundencia visual el hartazgo de los ciudadanos y la fuerza del movimiento de respuesta a la dictadura que comenzaba a generarse. La acción cobró tanta potencia y fue apropiada por la población de modo tan comprometido que, poco después, se convirtió en un aliciente fundamental para la victoria de la opción del No en el plebiscito de 1988, que permitió la salida de Pinochet y la convocatoria de elecciones libres en 1990, hacia la transición democrática posterior.



Fig. 2: CADA, *No+*, 1983-1984. Foto: archivo de Lotty Rosenfeld

Un año más tarde, en 1985, CADA lleva a cabo su quinta y última acción como colectivo: *Viuda* (Fig. 3). Tal como habían hecho antes, utilizaron medios de comunicación impresos para poder transmitir su mensaje. En páginas completas de distintas revistas y diarios se imprimió una gran foto de una mujer viendo de frente, rematada con la palabra "viuda" y acompañada de un breve texto con el que se pretendía llamar la atención sobre el hecho de las

36. Robert Neustadt, *Ob. cit.*, p. 34.

desapariciones y las muertes por tortura[37]. Así, lo que CADA aventaba a los ojos de la sociedad no era una imagen amarillista de muerte o dolor, sino una imagen de la fragilidad que muestra aquello que no está*: una presencia que invoca una ausencia*. En este caso, al igual que en la cuarta acción, la imagen opera polémicamente combatiendo a la dictadura no sólo en términos materiales (como acciones gráficas que se infiltran en la cotidianeidad nacional), sino también en términos mentales, puesto que se alude a un sentimiento de duelo que embargaba a toda la población, producto de una despiadada política de terror de Estado.

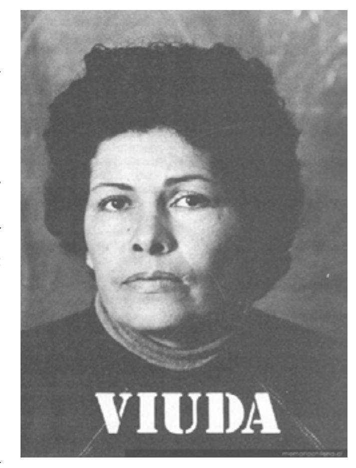


Fig. 3. CADA, *Viuda*, 1985. Foto: archivo de Lotty Rosenfeld

Las imágenes activistas que CADA esparcía en la cotidianeidad inoculaban el sistema institucional con el acto bélico pero silente de la visualidad contestataria y la insubordinación del imaginario. Como ha señalado el crítico Robert Neustadt, "uno de los propósitos del CADA fue intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas para interrogar condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial"[38], porque su proyecto estético "actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen –la esfera social– subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética"[39]. El colectivo pretendía desarrollar imágenes que (aunque en apariencia demasiado conceptuales o herméticas) pudiesen echar raíces en el día a día ciudadano y, así, promover (como a la larga parecen haber logrado con los resultados del plebiscito) un cambio social.

37. Poética y agudamente, parte del texto que acompañaba el rostro de la viuda decía así: "Traemos entonces a comparecer una cara anónima, cuya fuerza de identidad es ser portadora del drama de seguir habitando un territorio donde sus rostros más queridos han cesado".
38. Robert Neustadt, *Ob. cit.*, p. 15.
39. *Ibidem*, p. 16.

EL SILUETAZO: LA IMAGEN SOCIALIZADA

De modo similar a como sucedió con las imágenes polémicas que CADA inseminó en la sociedad chilena, *El Siluetazo* se constituyó como un suceso visual concertado entre un grupo de artistas y una colectividad ciudadana que se organizaba para hacer frente a la dictadura militar argentina. Desde 1981 se habían llevado a cabo lo que se dio a conocer como Las Marchas de la Resistencia, que solían tomar la Plaza de Mayo por ser un lugar icónico de la política y la vida civil de Buenos Aires. Esta locación fue lo que dio nombre a las Madres de Plaza de Mayo, madres y abuelas de los detenidos-desaparecidos que habían alcanzado la alarmante cifra de 30.000 bajo el régimen de la junta militar que gobernaba desde 1976, en lo que se autodenominó como el Proceso de Reorganización Nacional y que dio fin al gobierno de María Estela Martínez de Perón.

Desde 1981 comenzaba a sentirse ya un ambiente más unísono de reacción a la dictadura. Así que cuando el 21 de septiembre de 1983, día del estudiante, se convocó a la III Marcha de la Resistencia ya había una atmósfera más presta al activismo decidido y a la unión de fuerzas civiles para concretar acciones contundentes de protesta y denuncia. Para entonces los artistas Rodolfo Aguerrebery, Julio Flores y Guillermo Kexel habían estado trabajando en la idea de llevar a cabo una obra donde se produjesen 30.000 siluetas humanas de tamaño natural como denuncia y reclamo de la aparición de las víctimas de la represión militar. Pero vista la inviabilidad del proyecto para tan sólo tres personas, los artistas decidieron ampliar la idea y presentarla a Las Madres que, en ese momento, se encontraban organizando ya la convocatoria a la III Marcha. Fue así como, con algunas reformulaciones, el proyecto *cobró cuerpo*. Los artistas se presentaron en la plaza con alrededor de 1.500 siluetas hechas, así como algunas plantillas en cartón y otros materiales para generar más con la acción comunitaria. Sin embargo, la protesta cobró su propio ritmo y los planes de los artistas se vieron desbordados por la propia colectividad. Muchas de las siluetas finalmente fueron



trazadas con el modelo vivo de los cuerpos de los manifestantes (Fig. 4), lo cual aportó dimensiones más críticas y visualmente más polémicas y agudas. Al *poner el cuerpo*, el manifestante prestaba su materialidad para redimir la invisibilidad del desaparecido.

Fig. 4. Manifestante poniendo el cuerpo para dibujar una silueta. Fotografía de: Eduardo Gil, 1983.



Fig. 5. Manifestantes reunidos durante El Siluetazo, 1983. Foto: Guillermo Kexel.

Las siluetas representaban una doble imagen: una pasada y una presente; una doble corporalidad del que se ha ido pero, a través de otros, reclama justicia[40]. Por ello, además de un carácter político y estético, no es estéril destacar también cierto carácter ritual en *El Siluetazo*, porque la imagen funcionaba no sólo política y combativamente, sino que también representaba una especie de "*presencia de la ausencia*"[41].

Como han apuntado los investigadores Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, "El Siluetazo […] señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud"[42]. Y esta condición socializada es vital para comprender el impacto de las imágenes que allí se generaron, puesto que no sólo se trataba de las siluetas en sí mismas –y de cómo al colmar la ciudad reclamaban, estéticamente, la atención de transeúntes y mandatarios–[43], sino también del despertar crítico de un imaginario colectivo de resistencia y solidaridad ciudadana para exigir justicia y paz. Bajo las consignas de "justicia y castigo a los culpables" y "aparición con vida", la colectividad se cohesionó en una imagen de insubordinación (Fig. 5). Y, de ese modo, la visualidad no sólo poseía una dimensión artística, sino que sobre todo ostentaba una condición combativa. Se trata de lo que el investigador Roberto Amigo ha denominado como "*acciones estéticas de praxis política*"[44]. Con esta idea, Amigo destaca cómo la visualidad de este hecho debía entenderse tanto estética como políticamente, que su potencia polémica se desataba en una fusión inseparable de ambas cosas:

40. Como bien ha dicho Peter Burke, "los conceptos abstractos han sido representados por medio de la personificación desde la época de los griegos" (Cfr. Burke, *Ob. cit.*, p. 78). Sin embargo, en el caso de *El Siluetazo*, la personificación de la justicia se muestra sin un cuerpo específico, o más bien con muchos a la vez, porque su reclamo no podía concentrarse en un rostro único, sino que todos en conjunto (los ausentes y los presentes), debían generar su imagen: la justicia debía invocarse visualmente al fragor de la multitud misma.

41. Julio Flores, "Siluetas" (2003), en: Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comp.), *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2008), p. 100. Cursivas en el original.

42. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *Ibidem*, p. 8.

43. Roberto Amigo señala lo siguiente, a propósito de este impacto visual que generaban las siluetas en la calle: "el transeúnte ocasional atravesaba un espacio que no era el cotidiano, era el espacio de la victoria, aunque efímera, de la rebelión ante el poder." (Roberto Amigo, "Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos", *Ibidem*, p. 221).

44. *Ibidem*, p. 212. Cursivas en el original.

> Muy pocos de los manifestantes tenían una clara conciencia artística de lo que estaban realizando, creo que en toda esta práctica la cuestión política es fundante, pero lo que no se ve es que la cuestión estética también es fundante […] [y la] parte principal es la pegatina de las siluetas, [que] es fundamental para la apropiación de la Plaza. La toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos durante la dictadura[45].

Ahora bien, lo interesante es el desarrollo natural de los eventos de ese día, que hicieron que *El Siluetazo* cobrase un ritmo orgánico de producción y reproducción (material y subjetiva). Los manifestantes se apropiaron del dispositivo visual de las siluetas y, a la vez, de la acción estética misma y la reajustaron de distintos modos. He allí, pues, la potencia real del suceso: que fuese visualmente impredecible, que la imagen reclamase paulatinamente nuevos campos de significación y que, así, funcionase como un arma estética de alcances imposibles de medir sólo en términos de la expansión geográfica de la manifestación (aunque, huelga decir, se extendió desde la Plaza de Mayo y la Casa Rosada hasta el Obelisco de Buenos Aires y demás zonas neurálgicas de la ciudad).

El artista Rodolfo Aguerrebery relata de la siguiente forma el desarrollo del evento:

> …la pobreza de materiales que teníamos era total: a la plaza llegamos con cuatro pinceles, seis bobinas de papel, dos tachos de látex y no sé qué más. [...] Se empezó a generar una dinámica donde la gente veía lo que estaba pasando y volvía a su casa a buscar algún pincel, o alguien ponía plata de su bolsillo para ir a comprar materiales. A la media hora de estar en la plaza nos podríamos haber ido porque no hacíamos falta para nada[46].

Esa independencia que cobró por sí misma la acción visual es lo que resalta su cualidad activista. Como señaló el crítico Gustavo Buntinx, fue “no la mera ilustración artística de una consigna, sino su realización viva”[47].

----

45. Rodolfo Aguerrebery, Julio Flores y Guillermo Kexel, “Las siluetas” (1996), *Ibidem*, p. 77.
46. *Ibidem*, p. 76.
47. Gustavo Buntinx, “Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas”, *Ibidem*, p. 261.

La imagen se creaba, se activaba y se circulaba de forma socializada. Para el artista Marcelo Expósito, “fue su desbordamiento hacia el campo social y su socialización anónima en el seno de los movimientos por los derechos humanos en Argentina lo que finalmente le dio entidad”[48].

El Siluetazo es, pues, un claro ejemplo de las potencias sociales y combativas de las imágenes. La investigadora Andrea Díaz Mattei ha señalado que “el efecto y poder de la imagen […] produjo una subversión al poder de acallamiento que pretendía el régimen militar argentino”[49], y es que, en efecto, la unión entre estética y política que alcanzó esta manifestación popular logró sobreponerse al férreo dispositivo policial que pretendía aplacarla (Fig. 6). A pesar de las adversidades y sistemas de control, las siluetas (y toda la resignificación social que ellas entrañaban) se impusieron en la ciudad y sus imágenes fueron más fuertes que las del aparato estatal. La imagen vacía de una silueta venció a la imagen todopoderosa del terror.



Fig. 6. Policías apostados en el espacio público durante El Siluetazo. Fotografía de: Eduardo Gil, 1983.

----

48. Marcelo Expósito, “Representación de lo irrepresentable”, *La Vanguardia*, Sec. Cultural, 8 julio 2009.
49. Andrea Díaz Mattei, “Los desaparecidos y la rematerialización significante del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina”, *Paralelo*, núm. 3 (2014), p. 93.

LAVA LA BANDERA: DE LA IMAGEN ACTIVISTA A LA ACTIVACIÓN DE LA IMAGEN

Lava la bandera viene a representar el grado superlativo de conmoción política de una imagen. Como las experiencias de CADA y *El Siluetazo*, se trató de la activación de imágenes para lograr fines de ataque a la institucionalidad de un régimen social que, en este caso, se trató de la dictadura instaurada por Alberto Fujimori en Perú desde que tomó la presidencia en 1990, pero especialmente luego del autogolpe de 1992. Para esa fecha disolvió el Congreso y anuló la constitución, instaurando una nueva que le permitió su reelección como presidente en 1995. Su constitución le permitía únicamente dos mandatos, pero en 1997 se promulga una "ley de interpretación auténtica" por parte de los oficialistas, que haría posible que se entendiese su candidatura para las futuras elecciones de 2000 no como su tercer gobierno, sino sólo como su segunda reelección. Esta polémica, aunada a las políticas de terror y corrupción que se establecieron en la dupla entre Fujimori y Vladimiro Montesinos (militar encargado del Servicio de Inteligencia Nacional), y la descarada manipulación de los resultados de la elección del 9 de abril de 2000, propiciaron un ambiente fecundo para la rebelión y la inconformidad ciudadana, en lo que fue un despertar tras una larga pasividad de diez años de dictadura.

Fue en medio de ese ambiente contestatario donde surgieron las primeras acciones visuales del Colectivo Sociedad Civil, una agrupación heterogénea de artistas (entre los que figuraron Fernando Bryce, Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiestevan, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero y Juan Infante) que, como su nombre lo indica, pretendían reivindicar el rol activo de los civiles ante un régimen militarista y opresor. En la noche de las elecciones del 9 de abril, el colectivo ofició un funeral simbólico de la Oficina Nacional de Procesos Electorales, declarando la muerte de la justicia y la democracia (velas, rezos y hasta un ataúd formaron parte de la acción que involucró a artistas y ciudadanos). Poco después de un mes, en la segunda vuelta de las elecciones, donde se terminaría de ratificar la victoria de Fujimori, el colectivo decidió activar su segunda acción, la más impactante de todas: *Lava la bandera*. Los artistas convocaron a la sociedad a reunirse en el Campo de Marte, un gran parque público en medio de Lima, y pidieron que llevaran consigo banderas del Perú, jabón, agua y bateas. Con estos elementos simples y cotidianos habría de llevarse a cabo "un ritual participativo de limpieza patria"[50]. Lo que comenzó tímidamente como una acción artística con algunas colaboraciones ciudadanas terminó convirtiéndose, en cuestión de meses, en una multitudinaria manifestación cuyo éxito (tanto fáctico como simbólico) "fue producir una imagen emocional que pudiera remover la conciencia colectiva a partir del cuestionamiento de una de las más estables bases simbólicas de la nación: la bandera peruana"[51].

Dos meses después, entre el 26 y 28 de julio, las fuerzas opositoras que habían comenzado por fin a articularse convocaron a la llamada Marcha de los Cuatro Suyos (una manifestación multitudinaria que, partiendo de los cuatro puntos cardinales de Perú, se concentró en Lima para protestar contra el gobierno), cuestión que terminó de dar forma y fuerza a *Lava la bandera*. Los manifestantes se agruparon finalmente en la Plaza Mayor de Lima (como centro del poder institucional de Perú) y desarrollaron la acción ritual de lavar el estandarte de la nación, a lo largo y ancho de la explanada, alineándose en enormes cadenas humanas que, repetitivamente, efectuaban la depuración simbólica de un gobierno corrupto y terrorista (Fig. 7)[52].

----

50. Gustavo Buntinx, "Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú", s.d.e, p. 5. Disponible en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf.
51. Gustavo Buntinx, "Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú", s.d.e, p. 5. Disponible en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf.
52. Además de tener presencia en Lima, *Lava la bandera se extendió a lo largo de todo Perú e, incluso, fuera de sus fronteras, con focos de protestantes en* Ginebra, Zúrich, Madrid, París, Nueva York, Miami, México y Buenos Aires, entre otros. (Cfr. Juan Carlos Méndez, "Acciones de la resistencia civil frente al autoritarismo en el Perú", disponible en: http://www.alertanet.org/



Fig. 7: Manifestantes participando en *Lava la bandera*, 2000.



Fig. 8. Tendederos públicos de *Lava la bandera*, 2000.

Las banderas que se lavaban luego eran colgadas en inmensos tendederos públicos (Fig. 8), que permitieron la transformación de "la plaza pública más resguardada del país en una prolongación del patio doméstico"[53]. Así, se activaban distintos niveles de visualidad que sacudieron a la población y sustentaron el éxito político de la acción: por un lado, la bandera como símbolo de unidad nacional llamaba a la organización ciudadana para cerrar filas contra la dictadura; seguidamente, la imagen de la limpieza exigía justicia y cambios en el gobierno; por otro lado, la plaza dejaba de ser núcleo de la corrupción para convertirse en espacio de *lo común*, el lugar de todos y no de unos pocos privilegiados; y por último, la imagen más poderosa de todas, la imagen mental de rebelión y lucha pacífica, apelaba al sentimiento de ciudadanía activa para poder concertar verdaderos cambios en el país.

Las acciones de *Lava la bandera* se desarrollaron semanalmente, cada viernes por la tarde, desde entonces y hasta pocos días antes de la huida y posterior renuncia de Fujimori, en noviembre de ese mismo año. Durante ese lapso, se filtraron los llamados "vladivideos", que ponían en evidencia los sobornos que Montesinos había pagado a congresistas para que pactaran con el oficialismo a lo largo de años. Esto propulsó su escape (terminando en Venezuela hasta su arresto, un año más tarde) y, por ende, la develación de todo el aparataje de abusos institucionales que habían sostenido al régimen durante una década. Este precipitado ritmo de descubrimientos no fue fortuito, sino alimentado por una atmósfera generalizada de descontento social. Gustavo Buntinix, uno de los miembros del Colectivo Sociedad Civil y promotor inicial de *Lava la bandera*, valora de la siguiente forma el aporte de esta acción visual al debilitamiento del gobierno:

> El derrocamiento de una dictadura no suele responder a un solo golpe maestro sino a la lenta pero determinante construcción de consensos democráticos en cada sector de la sociedad civil. Hay un derrocamiento cultural de la dictadura tan importante decisivo

pe-resistencia.htm).
53. Gustavo Buntinx, "Lava la bandera…", p. 6.

como el derrocamiento económico o el político o el militar. Un trastrocamiento de la conciencia pública que es también un despertar de la conciencia individual más íntima. Y un viraje perdurable en el sentido común de los tiempos al que no le es necesariamente ajena la iniciativa artística cuando ella es sometida a una socialización extrema. Y crítica[54].

El investigador Victor Vich señala que las imágenes que dinamizó *Lava la bandera* "propusieron una manera diferente de ser ciudadano […]; propusieron la participación pública y el derecho a la protesta; […] repolitizaron la vida social y contribuyeron a redefinir en rol del ciudadano en el Perú contemporáneo"[55]. Así pues, no fue una simple acción artística ni tampoco una mera protesta, sino una fusión de ambas en una perfecta utilización de la visualidad como activismo contestatario, que "le dio imagen colectiva y propia a un cambio epocal que urgentemente precisaba significar la emoción de su momento histórico"[56].

Los efectos de *Lava la bandera* fueron transversales a lo largo de esos meses críticos para la dictadura, y el Colectivo Sociedad Civil los mantuvo activos mientras, en paralelo, desarrollaba otras acciones, como *Pon la basura en la basura*, donde la ciudadanía llenaba bolsas negras de aseo (que estaban impresas con los rostros de Fujimori y Montesinos) con desperdicios y, posteriormente, las aventaban dentro de las propiedades de los mandatarios del régimen. La tensión llegó al máximo cuando Fujimori huyó del país y, el 19 de noviembre, renunció a su cargo. Cuando en los días siguientes tomó posesión el nuevo presidente transitorio, Valentín Paniagua, le fue entregada una de las banderas que había sido lavada durante las acciones multitudinarias y así –y con la gente que gritaba "Lava, lava tu bandera; limpia, limpia tu país. Pon la mugre en la basura: ¡se acabó la dictadura!"[57]–, se ponía fin a un pasaje oscuro de la política peruana, con una imagen que unía a la nación y la presentaba *saneada y pulcra*, lista para los retos que exigiría la transición hacia la democracia.

CONSIDERACIONES CONCLUSIVAS: CONTRA LA GUERRA VISUAL Y POR UNA VISIBILIZACIÓN DE LA GUERRA

A lo largo de este breve estudio se ha señalado la distinción entre usar una imagen para hacer política o moldear ideologías, y activar una política o un sistema de pensamiento crítico a partir de imágenes. La diferencia no es sólo nominal, y en el caso Latinoamericano cobra significados notables: contextos de represión, conflictos bélicos o hegemonías institucionales como las que se vivieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, demuestran que los controles no son sólo físicos sino también mentales, y que el aparato dominante puede desatar una verdadera *guerra visual* para acometer sus fines. La propaganda omnipresente del poder rebaja a la imagen a sus condiciones más sensoriales y menos reflexivas, apela a un sentimentalismo o conmoción primarios que pretenden normar las reacciones y, así, conquistar la subjetividad colectiva. Pero frente a este panorama, experiencias de activismo visual como las de CADA, *El Siluetazo* y *Lava la bandera* demuestran que puede dinamizarse un imaginario de resistencia que aborda la conflictividad desde una perspectiva estético-política, que redima la visualidad y la cargue de significado combativo.

En resumen, si el poder pretende una guerra visual, la resistencia habrá de buscar una *visibilización de la guerra misma* que el poder ha desatado al usurpar sus atributos y quebrantar la convivencia social. La imagen es entonces, indudablemente, un poderoso recurso bélico, pero que no recurre a violencias fácticas, sino a impactos más certeros: *la imagen hace la guerra*

54. *Ibidem*, p. 2.
55. Víctor Vich, *Ob. cit.*, pp. 74-75.
56. Gustavo Buntinx, "Lava la bandera…", p. 8.
57. Para mayor información sobre los sucesos de los momentos finales de la dictadura fujimorista, Vid.: Ximena Ortúzar, "Lema popular: 'Pon la mugre en la basura: ¡se acabó la dictadura!'", *Proceso*, versión digital, 2 de diciembre 2000. Disponible en: http://www.proceso.com.mx/184350/lema-popular-ldquopon-la-mugre-en-la-basura-se-acabo-la-dictadura-rdquo.

mostrándola, señalando sus injusticias, activándose como dispositivo de reproducción visual para el combate y la réplica. La imagen entendida en estos sentidos no puede ser, pues, pasiva, inmutable. Por el contrario, debe generar polémica, debe incomodar, debe ser impredecible porque, según los afectos que movilice, sus potencias políticas se resignificarán constantemente, hacia la generación de nuevas imágenes en un vórtice *ad infinitum* de resistencia.

En un ensayo sobre esa capacidad de polemizar que tiene la imagen, el investigador Antonio Monegal señala lo siguiente:

> En la guerra la imagen es un arma y, en consecuencia, se despliega de inmediato una batería de preguntas: ¿a qué intereses sirve una determinada imagen? ¿Cómo se contextualiza y cómo circula? ¿Quién controla su utilización? ¿Qué carga política arrastra en su consolidación como icono? ¿Qué lugar ocupa en el imaginario cultural? ¿A qué reinterpretaciones es sometida? ¿Qué efecto tiene? Es decir, ¿qué reacciones provoca y a qué decisiones y actuaciones de los agentes políticos […] puede dar lugar? La constatación de que una imagen puede tener consecuencias introduce necesariamente la reflexión sobre la responsabilidad. Pero ni las consecuencias ni la responsabilidad están circunscritas al presente inmediato de los conflictos en marcha, porque, al incorporarse al patrimonio de la memoria, la imagen contribuye a la construcción del discurso historiográfico y sirve, a la vez, para apuntalar ideologías[58].

Tiene razón Monegal al sentar que las imágenes actúan como armas y apuntalan ideologías, pero yerra en buena medida al considerar que las mismas no tienen influjo alguno en el presente de los conflictos, puesto que su función es solo historiográfica. Esto podría ser cierto si se asume, como hace Monegal, que alguien "controla su utilización", es decir, que en un momento dado las imágenes son politizadas y su carga combativa es, por ende, situacional y provisoria. Pero las experiencias visuales aquí analizadas demuestran que las imágenes pueden ser utilizadas fuera de los márgenes del control institucionalizado, y que en ese sentido se produce no una visualidad política, sino una *política de lo visual*, un imaginario polémico que hace frente al pensamiento hegemónico y que, por ende, no conserva fines meramente historiográficos, sino que participa activamente en la consolidación de una nueva escena presente. Las imágenes no sólo son historia, sino que *hacen* historia: narran su realidad de un modo distinto.

En su novela distópica *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury describe una sociedad donde está prohibido leer y, por ende, los libros son condenados a la quema. En ese contexto, los pocos libros que se conservaban como acto de resistencia clandestina no poseían mayor valor como objetos, sino como receptáculos de conocimientos y afectos que, puestos en práctica con suficiente contundencia social, podrían subvertir el sistema instituido. De igual modo, para que las imágenes se zafen del yugo institucional, la colectividad contemporánea deberá aprender a apropiarlas y activarlas socializadamente, para que se puedan *imaginar* futuros distintos a los que la inercia humana pueda conducir equivocadamente. Porque las imágenes por sí solas (igual que los libros en la historia de Bradbury) no representan mayor peligro. Es lo que ellas contienen lo que puede desestabilizar a la sociedad. De allí, pues, que en una época donde imperan las imágenes sea menester impostergable dinamizar sus efectos estético-políticos para consolidar, sobre todo en un territorio tan conflictivo como el latinoamericano, una verdadera potencia socializada de la visualidad.

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción.* México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus? And Other Essays*. California: Stanford University Press, 2009.

Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (ed.).

58. Antonio Monegal, "Iconos polémicos", en: Antonio Monegal (comp.), *Ob. cit.*, p. 11.

Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano.* Buenos Aires: Centro Cultural de España, 2008.

Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Cruz Sánchez, Perdo A. *Ob-scenas. La redefinición política de la imagen.* Murcia: Ediciones Nausícaä, 2008.

Elkins, James. *How to Use Your Eyes.* New York: Routledge, 2009.

Grimson, Alejandro (comp.). *La cultura en crisis latinoamericanas.* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2004.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comp.). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2008.

Monegal, Antonio (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.

Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Neustadt, Robert. *CADA día: la creación de un arte social*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Barcelona: Gedisa Editorial, 2002.

HEMEROGRÁFICAS

Díaz Mattei, Andrea. "Los desaparecidos y la rematerialización significante del cuerpo ausente: prácticas artísticas y activismo social en Argentina", *Paralelo*, núm. 3 (2014): 88-102.

Expósito, Marcelo. "Representación de lo irrepresentable", *La Vanguardia*, Sec. Cultural, 8 julio 2009.

Vega Neira, Constanza. "El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985)", *Revista Divergencia*, núm. 3 (2013): 37-48.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

América latina, 1960-2013. Fotos + Textos. México: Fondation Cartier/ Museo Amparo, 2014.

Munder, Heike (ed.). *Resistance Performed. An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America.* Suiza: Migros Museum für Gegenwartskunst & JRP Ringier, 2015.

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

ELECTRÓNICAS

Buntinx, Gustavo. "Lava la bandera: El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú", s.d.e.
http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2001/complets/BuntinxLava.pdf (Fecha de consulta: 5 de septiembre 2016).

Méndez, Juan Carlos. "Acciones de la resistencia civil frente al autoritarismo en el Perú". http://www.alertanet.org/pe-resistencia.htm (Fecha de consulta: 10 de noviembre 2016).

Ortúzar, Ximena. "Lema popular: 'Pon la mugre en la basura: ¡se acabó la dictadura!'", *Proceso*, 2 de diciembre 2000. http://www.proceso.com.mx/184350/lema-popular-ldquopon-la-mugre-en-la-basura-se-acabo-la-dictadura-rdquo (Fecha de consulta: 10 de noviembre 2016).

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

LA "BATALLA DE LOS NIÑOS", 16 DE AGOSTO DE 1869: GUERRA DE LA TRIPLE ALIANZA. PARAGUAY.

CÉSAR IVÁN BONDAR*
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES. FHYCS. SINVYP. CONICET, ARGENTINA

Resumen: Abordamos el caso de algunos registros y reproducciones de la "Batalla de los niños", 16 de Agosto de 1869, en el marco de la Guerra de la Triple Alianza, Paraguay. En este episodio 3.500/4.000 niños vestidos de adultos, junto a ancianos y mujeres, se enfrentan a las tropas de Pedro II del Brasil. Los niños y sus madres son masacrados e incinerados en la maleza. En conmemoración se instaura el 16 de agosto como el Día del Niño Paraguayo, habilitando a muchas celebraciones de orden cívico, privado-doméstico y religioso.

Palabras clave: angelito, muerte, conmemoración, imagen.

Abstract: We deal with the case of some records and reproductions of the "Battle of the children", August 16, 1869 in the framework of the Triple Alliance War, Paraguay. In this episode 3,500/4,000 children dressed as adults, along with elders and women, face the troops of Pedro II of Brazil. Children and their mothers are slaughtered and incinerated in the undergrowth. In commemoration is established on August 16 as the Day of the Paraguayan Child, enabling many celebrations of civic, private-domestic and religious order.

Key words: little angel, death, commemoration, image.

*Licenciado en Antropología Social. Magister en Semiótica Discursiva. Doctor en Antropología Social. Docente investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, Argentina. Investigador del CONICET.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 44-58
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 16-02-2017
Aceptado: 08-04-2017


ISSN: 2014-1874

"Canto a los niños mártires de Acosta Ñu"
(Por Marialuisa Artecona de Thompson[1])

El alma de la tierra paraguaya
guarda la sangre mártir de los niños
como un eco de himnos venturosos
que saludan los vientos y los trinos.
Acosta Ñu germina en los altares
de nuestra patria heroica y bendecida
que dio en el pulso de su infancia ilustre
símbolo inmenso de inaudito sueño.
El trompo de guayabo, dormitante,
quedó en la esquina del adobe manso
mientras la mano niña tomo aceros
para ensalzar la libertad de Mayo.
En los contornos del paisaje ameno
Eusebio Ayala abraza esta memoria,
que cual grito de hierro y fuego vivo
nos entregó la lanza del martirio.

El siguiente artículo forma parte de una investigación en proceso, descriptiva, exploratoria y cualitativa, en torno a las problemáticas de la muerte y el morir en el caso de los angelitos o niños difuntos; el recorte temporal que se toma como referencia para el proyecto macro son los siglos XIX, XX y el presente etnográfico. Atendemos principalmente al Nordeste Argentino y al Sur de la Región Oriental de la República del Paraguay.

1. *Batalla de Acosta Ñu*. Documento del Ministerio de Educación y Cultura. República del Paraguay. Consultado el 13 de febrero de 2017. http://biblioteca.paraguayeduca.org/biblioteca/contenidos_educativos/poesias/en-castellano/batalla-de-acosta-nu/batalla-de-acosta-nu.pdf/view.

El caso particular que presentamos en esta instancia se inscribe en la Historia del Paraguay del siglo XIX; indagamos en un acontecimiento bélico que ha formado parte de la Guerra de la Triple Alianza, a saber: Batalla de los niños, Batalla de Ñu Guazú (Campo Grande) o Batalla de Acosta Ñu.

Para esta presentación se ha priorizado el trabajo documental, puntualizando en las representaciones pictóricas/fotográficas sobre la Batalla referida. Resaltamos y aclaramos que no nos detendremos, en esta instancia, en un análisis pictórico/artístico de la obra; más bien exponemos algunas de las representaciones artísticas y fotográficas más conocidas que nos permiten ubicar a la figura del niño en este acontecimiento bélico de la Historia Regional y Paraguaya en particular.

En consecuencia, continuando con la línea de lecturas en torno a las problemáticas de la muerte y el morir –y las referencias vinculares a la imagen regional del angelito– pretendemos visualizar la primacía de lo que hemos denominado bajo la categoría de "muerte niña"[2] o muerte de angelitos, y su vigencia consolidada en la historia y cultura del pueblo paraguayo atendiendo al recorte propuesto. Asimismo, se considera a las producciones recopiladas como parte de la *thanatocultura*, la *thanatosemiosis* y la *thanatocronotopía* del Paraguay.

A. SOBRE LA GUERRA DE LA TRIPLE ALIANZA

Refiere Areces[3] que la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) posee varias denominaciones; en el Paraguay "Guerra Grande" o "Guerra de 70", en

2. Consideramos a la "muerte niña" como la muerte de infantes, diferencial a la "muerte adulta" en lo que a la configuración de las prácticas funerarias e imaginarios refiere; asimismo atendiendo a las valoraciones y connotaciones socio-religiosas que implican la muerte y el morir de los niños en la sociedad bajo estudio. La relevancia de la muerte niña en el caso trabajado radica en el elevado número de niños menores de 14 años que fueros enrolados en el grupo de batalla del General Bernardino Caballero.
3. Nidia R. Areces, "De la Independencia a la Guerra de la Triple Alianza (1811-1870)". Capitulo VIII en *Historia del Paraguay*. Ignacio Telesca (coord.) (Paraguay: Ed. Taurus, 2010)

el Brasil "Guerra do Paraguai" y en Argentina y el Uruguay "Guerra del Paraguay". Se conoce con estas denominaciones al enfrentamiento bélico donde una alianza entre Argentina, Brasil y Uruguay se enfrenta militarmente a la República del Paraguay. El origen de la Guerra se halla en el año 1863, derrocado el gobierno Blanco del Uruguay y único aliado del Paraguay.

> Solano López [Paraguay] se aprestó a intervenir en defensa del régimen depuesto [en el Uruguay] y le declaró la guerra al Imperio brasileño. Si bien el gobierno de Mitre [Argentina] se había declarado neutral, no permitió el paso por Corrientes de las tropas comandadas por el presidente paraguayo, quien, ante esta actitud, se vio obligado a declarar la guerra también a la Argentina (…). Argentina, junto con Uruguay y Brasil, firmaron, en mayo de 1865, el Tratado de la Triple Alianza (…), se fijaron los objetivos de la guerra y las condiciones de rendición que se le impondrían al Paraguay[4].

Señala Dalles[5] que antes de la Guerra de la Triple Alianza hubo un periodo de esplendor en lo económico, social y cultural, lo que cambió drásticamente después del enfrentamiento bélico. Según los censos de la época, se calcula que sobrevivió apenas el 25% de los habitantes, lo que indica la matanza de más de la mitad de la población paraguaya. Algunas fuentes señalan que la población se redujo de 1.000.000 en 1864 a no más de 300.000 al finalizar la guerra, si bien el número más aceptado de la población pre-guerra sea el de 450.00 habitantes[6]. Por su parte, Ruigómez Gómez expone que "la catástrofe demográfica fue importantísima para el Paraguay. Su población, en 1864, según los distintos autores iría de 400.000 a 1.200.000 habitantes no indios, aunque lo más probable era de unos 800.000"[7].

4. *Ibid*.,p. 189
5. "Consecuencias de la Guerra de la Triple Alianza_162571" / ABC Color. 31 de Octubre de 2010. Consultado el 13 de febrero de 2017. http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/escolar/consecuencias-de-la-guerra-de-la-triple-alianza-178675.html.
6. Areces, "De la Independencia…", 192.
7. Carmen Ruigómez Gómez, "La Guerra de la Triple Alianza. Un conflicto regional". *Quinto centenario,* Edit. Universidad Complutense. Madrid Nº 14 (1988), 268.

El porcentaje sobreviviente estaba compuesto por mujeres, niños, ancianos e inválidos. Más allá de las discusiones sobre la certeza de las estadísticas debe quedar constancia de que en este periodo la población del Paraguay disminuyó en un 60-70% no solamente por las muertes en los campos de batalla, sino además por la hambruna, las enfermedades (principalmente cólera y fiebre amarilla) y la gran preponderancia de violaciones y asesinatos de niños, ancianos y mujeres.

Resalta González Casanova[8] que el Paraguay logra una población similar a la pre-guerra sólo tras la Primera Guerra Mundial, principalmente gracias a la política migratoria y a la práctica del matrimonio plural/poligamia, aceptada y difundida atendiendo a la escasa población masculina.

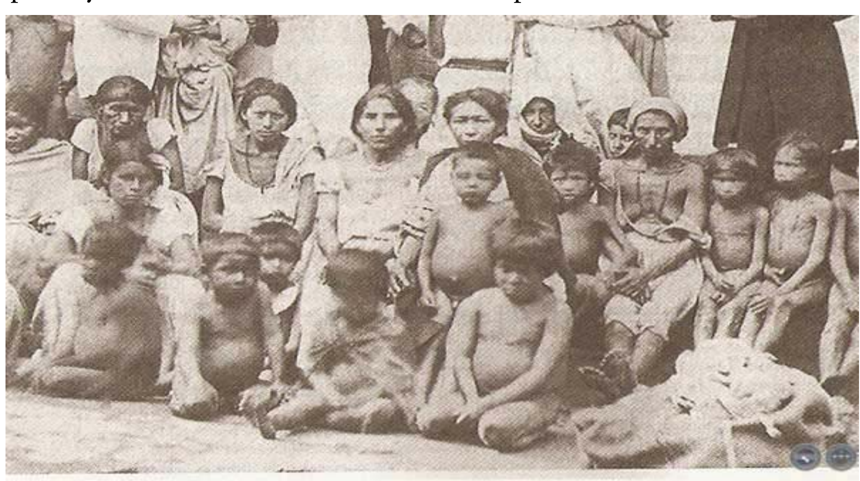


Fig. 1. Mujeres y niños paraguayos en un Hospital al finalizar la Guerra. (http://www.portalguarani.com/377_andres_colman_gutierrez/21783_acosta_nu_2013_guerra_de_la_triple_alianza__por_andres_colman_gutierrez.html-, consultado el 17 noviembre de 2016. Citado de Luis Verón "*El Servicio de Sanidad. Triple Alianza*". (Asunción-Paraguay: Ed. El Lector, 2013) s/p. Imagen de portada.)

8. Pablo González Casanova (coord.), "*América Latina. Historia de medio siglo. 1. América del Sur*" (México: Ed. SXXI, 2003), 333.

A.1. LA BATALLA DE LOS NIÑOS

La Guerra de la triple Alianza ha tenido numerosas campañas, combates y batallas[9], entre las cuales se destaca la Batalla de los Niños, la Batalla de Ñu Guazú (Campo Grande) o la Batalla de Acosta Ñu. Un texto difundido por el Ministerio de Educación de la República del Paraguay expone a ésta como una de las más sangrientas epopeyas que ha atravesado el pueblo paraguayo en lo que refiere a la matanza de niños, ancianos y mujeres en el siglo XIX. Señala:

> "En esa batalla niños de apenas de seis a quince años, eran vestidos como soldados para salir a combatir y en el fragor de la batalla, despavoridos, se agarraban a las piernas de los soldados brasileños, llorando que no los matasen. Y eran degollados en el acto.", escribió el historiador brasileño Chiavenatto. Las madres de los niños en combate se escondían en la selva, sin poder hacer absolutamente nada, observando la lucha. No pocas agarraron lanzas y llegaron a comandar un grupo de niños en la resistencia. Finalmente, después de un día de lucha, los paraguayos fueron derrotados. El Conde D´Eu, el comando de la guerra, después de la insólita batalla de Acosta Ñu, cuando estaba terminada, al caer la tarde, las madres de los niños paraguayos salían de la selva para rescatar los cadáveres de sus hijos y socorrer a los pocos sobrevivientes, y el conde mandó incendiar la maleza, matando, quemando a niños y madres salvajemente. Componían el ejército 4000 niños, bajo el mando del general Bernardino Caballero. Al amanecer del día 16 de agosto de 1869 fueron alcanzados en el paraje de Acosta Ñu por 20000 hombres de las tropas aliadas. Los niños se sintieron agigantados y se inició una de las batallas más sangrientas de la guerra grande (…). El triste, cruel y trágico episodio quedó registrado para la historia con el nombre de "La Batalla de los Niños[10].



Fig. 2. Conde D´Eu. Quien ordena el incendio del hospital de Piribebuy masacrando a niños, mujeres y ancianos mutilados y posteriormente decide la masacre en Acosta Ñu.

(http://www.portalguarani.com/377_andres_colman_gutierrez/21783_acosta_nu_2013_guerra_de_la_triple_alianza__por_andres_colman_gutierrez.html-, consultado el 17 de noviembre de 2016.)



Incendio del hospital de Piribebuy, fotograma de "Cerro Corá".

Fig. 3: Incendio del hospital de Piribebuy (http://www.portalguarani.com/museos.php?pormustytr=MTIw, consultado el 14 de febrero de 2017. Citado a Luis Verón "El Servicio de Sanidad. Triple Alianza", (Asunción-Paraguay: Ed. El Lector, 2013) s/p.) Según testigos de aquella tragedia, una vez terminado el incendio, se podían ver en las paredes internas del edificio pedazos de piel de las manos de los desgraciados, "que ardían como piras y que en la desesperación de la muerte se estrellaron contra las paredes en los instantes finales de su vida". (Verón "El Servicio de Sanidad... s/p.)

9. Para ampliar en detalle estas particularidades se recomienda la lectura de Jorge Rubiani (coord.), "*La Guerra de la Triple Alianza*". *Tomos I y II*, Edición de Diario abc COLOR. (Paraguay: Ed. AZETA S.A., 1998).
10. *Batalla de Acosta Ñu*..., consultado el 13 de febrero de 2017.

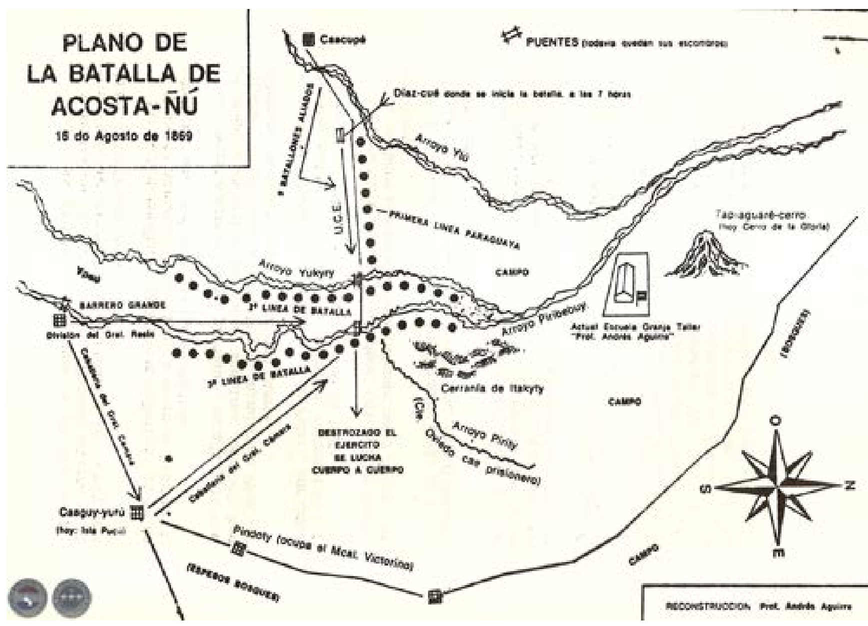


Fig. 4. Plano de la Batalla. Aguirre (Andrés Aguirre. *Acosta Ñu: epopeya de los siglos*. Municipalidad de Eusebio Ayala, (Asunción – Paraguay: Editorial Patria, 1979). s/pág.)

Señala Samaniego[11] acerca de uno de los textos emblemas de la literatura paraguaya en torno a la Batalla de los Niños:

> ACOSTA ÑU es el nombre del libro porque en esa región del suelo guaraní pelearon y sucumbieron 3.500 niños adolescentes y jóvenes, que con el grito de INDEPENDENCIA O MUERTE en sus labios, con el ideal de patria en sus corazones y sus pupilas dilatadas por el terror, quedaron para siempre en el campo de batalla con el mensaje broncíneo de siglos proclamando a las generaciones venideras que cuando se sucumbe por un ideal, jamás se muere en la consideración de los hombres.

11. *Ibid.* s/pág.



Fig. 5. Portada del texto Acosta Ñu, Epopeya de los Siglos.

A.1.1. SOBRE ALGUNAS DE LAS IMÁGENES EN TORNO A LA BATALLA DE LOS NIÑOS

Sobre las expresiones del arte paraguayo en tiempos de la guerra resulta relevante señalar que, como expone Escobar[12], la Guerra contra la Triple Alianza generó sus propias expresiones artísticas. Podemos hacer referencia a las xilografías de los soldados paraguayos publicadas en los periódicos *Cabichuí* y *Centinela*; el autor las ubica entre las expresiones más interesantes del grabado popular de América Latina en el periodo referido. Estas xilografías enlazaban las sensaciones del horror cotidiano con las manifestaciones de humor, las tragedias de la guerra, los deseos colectivos y esperanzas. Puntualmente no hemos hallado xilografías que versen sobre la Batalla que nos convoca.

Consecuentemente, en este breve apartado exponemos algunas de las imágenes más conocidas en torno a la Batalla de los Niños; imágenes pictóricas y fotográficas que ilustran la presencia y matanza de los niños, en algunos casos acompañados de mujeres.

12. Ticio Escobar "Consideraciones sobre el arte desde la Guerra contra la Triple Alianza". Capítulo XVI en Historia del Paraguay. Ignacio Telesca (coord.) (Paraguay: Ed. Taurus, 2010), 376.



Fig. 6. Batalla de Acosta Ñu. Óleo, 2009- Guerra de la Triple Alianza. Óleo sobre lienzo, Fidel Fernández (http://www.portalguarani.com/1956_fidel_fernandez/14313_batalla_de_acosta_nu_2009__oleo_de_fidel_fernandez.html. Consultado el 19 de diciembre de 2016.)

Batalla de Acosta Ñú. Óleo de Fidel Fernández. 16/08/1869



Fig. 7: Batalla de Acosta Ñu. Óleo de Fidel Fernández. 16/08/1869

(https://www.google.com.ar/search?q=batalla+de+acosta+%C3%B1u&biw=1024&bih=447&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjyzI-T9YXRAhVJmJAKHfmRC- Consultado el 19 de diciembre de 2016.)



Fig. 8: Batalla de Campo Grande, por el pintor brasileño Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1877). Se puede observar al Conde D´Eu, pero no se retratan los niños masacrados.

(http://www.siemprehistoria.com.ar/2012/09/batalla-de-acosta-nu-los-horrores-de-la-guerra-del paraguay/. Consultado el 19 de diciembre de 2016.)





Fig. 9 y Fig. 10**:** Soldado niño Acosta Ñu 1891. Pinturas de Modesto González (https://es.pinterest.com/englands101/latin-american-armies/ Guerra Del Paraguay, Soldado, Nino, Historia, Ejércitos Americanos, Latin American, 1891, Art Contemporain, Portalguarani. Consultado el 19 de diciembre de 2016.)



Fig.11. Niños Mártires de Acosta Ñu. Sin referencias de autor (http://www.aviacionargentina.net/foros/historia-de-las-ffaa-argentinas.42/8677-el-dia-del-nino-o-labatalla-de-acosta-nu-guazu-campo-grande-o-la-masacre-delos-ninos.html. Consultado el 19 de diciembre de 2016.)

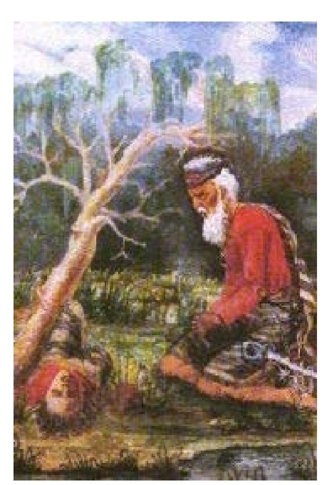


Fig. 12. Batalla de Acosta Ñu. Sin referencias de autor (http://itanramada.blogspot.com.ar/2010/03/batalla-de-acosta-nu-y-el-dia-del-nino.html. Consultado el 19 de diciembre de 2016.)



Fig. 13. General junto a niño soldado en campamento de batalla. Sin referencias de autor (https://www.google.com.ar/search?q=batalla+de+acosta+%C3%B1u&biw=1024&bih=447&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjyzI-T9YXRAhVJmJAKHfmRC- Consultado el 19 de diciembre de 2016.)

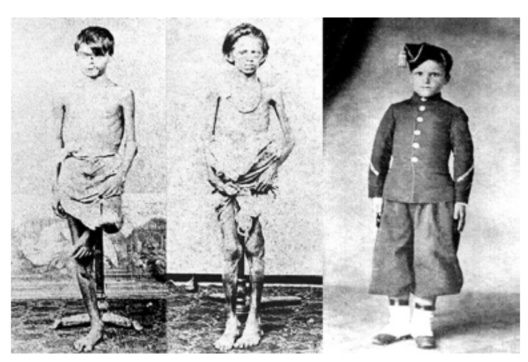


Fig. 14, Fig. 15 y Fig. 16. Niños paraguayos. Uno con traje de guerra y dos mutilados por la hambruna post-guerra. Sin referencias de autor (http://www.taringa.net/posts/info/17638796/La-batalla-y-masacre-de-Acosta-Nu.html. Consultado el 19 de diciembre de 2016.)

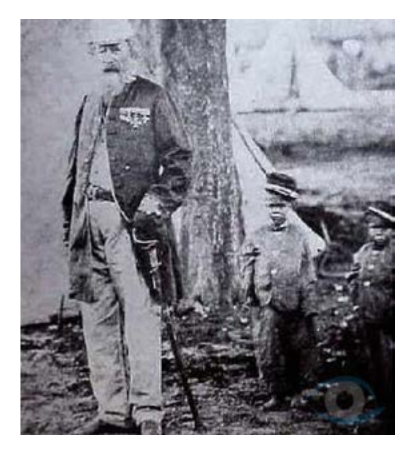


Fig. 17. General Bernardino Caballero junto a un niño soldado. Sin referencias de autor (http://www.pedrojuandigital.com/v2/noticias_mas.php?id=7196. Consultado el 19 de diciembre de 2016)



Fig. 18. Niños soldados. Sin referencias de autor (http://www.siemprehistoria.com.ar/2012/09/batalla-de-acosta-nu-los-horrores-de-la-guerra-del paraguay/ Consultado el 19 de diciembre de 2016.)

Las diferentes obras citadas (principalmente las pinturas) presentan a los niños en formas diversas pero con el recurrente de ordenarlos –en actitud y temperamento- bajo la categoría del héroe, y cuando no, bajo la mirada tutelar del adulto, quien custodia su heroísmo o vela su estado de muerte.

El héroe armado, portando la bandera nacional, resistiendo en la trinchera, de pie aunque mutilado da como resultado una narrativa visual de la mano de un oxímoron que combina las nociones de vida-infancia/niñez-muerte y conciencia patriótica; el niño entregando su excedente de vida en una batalla cuyo desenlace estaba predicho por la cúpula militar del ejército paraguayo: la Guerra perdida, que toma a Acosta Ñu como última barrera humana para la huida de algunos pocos.

La imagen del niño héroe conmemora la aniquilación de la infancia paraguaya, no sólo en términos demográficos, sino además simbólicamente, ubicando al infante en el rol del soldado adulto. Esta infancia postergada se excusa en la necesidad de la defensa de la nación paraguaya y en el sentimiento de patriotismo que decían poseer los niños de Acosta Ñu. De esta forma, el niño héroe no sólo defiende la enseña patria de las manos enemigas, sino que además disputa el campo de batalla junto a las mujeres que luchaban a la par.

Clara es la recurrencia entre las obras pictóricas y el epígrafe presentado al inicio del artículo, donde la imagen del niño es ensalzada en el marco de lo ilustre, como símbolo inmenso de patriotismo y heroísmo. El martirio, el pueblo martirizado, que ve a su infancia dilapidada, poniéndose en juego la continuidad de su comunidad, de su cultura y de su memoria.

Destacamos que ninguna de las obras expuestas demoniza o condena el accionar de los adultos o del ejército paraguayo ante la decisión de enviar a los niños al campo de batalla. Si bien se refiere a ésta como una determinación de Bernardino Caballero, no se la estigmatiza o reprocha; por el contrario, se elogia esta determinación y el niño es retratado ilustre y victorioso más allá de las consecuencias y evidencias reales que nos brinda el hecho histórico.

Por sobre la imagen del niño héroe y "patriota por naturaleza" que se pretende retratar en la postguerra y que hoy ocupa un lugar en el Panteón de los Héroes en Asunción, lo que queda de manifiesto es la desigualdad con la que el pueblo paraguayo fue sometido a esta acción bélica, que lo empobreció y destruyó a su población; condenando a los sobrevivientes a la hambruna (casos de las imágenes 14 y 15), a la muerte por suicidio o siendo víctimas de la peste de fiebre amarilla y cólera, dejándolos desprovistos de profesionales especializados, equipamiento, centros de atención y contención.

Esta vigencia aún hoy no encuentra reparo en la memoria funeraria del pueblo paraguayo, emergiendo continuamente el reclamo de justicia y resarcimiento por lo acontecido, más allá de los pedidos formales de dispensa que han emitido los actuales estados que en su momento apoyaron, como aliados, esta guerra.

A.1.2. DE LA BATALLA DE LOS NIÑOS AL DÍA DEL NIÑO PARAGUAYO

En conmemoración de ese cruento episodio se instaura el 16 de agosto como el Día del Niño Paraguayo, habilitando muchas celebraciones de orden cívico y religioso en el monumento destinado a esta conmemoración. Asimismo, se recrea la batalla con actores niños y se realiza una marcha con antorchas en la que suelen participar 3000 niños y niñas. Sobre ello expone Calcena Ramírez:

> El Día del Niño se recuerda cada 16 de agosto recién desde 1948, cuando el entonces presidente de la República, Dr. Juan Manuel Frutos, decretó que este festejo se realice ese día. Así lo recuerda el historiador Luis Verón, quien agregó que la primera fecha de festejo era, sin embargo, el 13 de mayo, cuando en 1919 el profesor Julián Rojas Chilavert dispuso ese día a través del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Entonces hubo sólo 67 celebraciones de las más de 140 fechas que pasaron desde 1869 hasta hoy [13].

13. http://www.abc.com.py/nacionales/batalla-de-acosta-nu-dia-del-nino-1398094.html- 16 de agosto de 2015. Consultado el 17 de agosto de 2016.




Fig. 19 y Fig. 20. Monumento. Niños Mártires de Acosta Ñu (https://www.panoramio.com/user/1652584?photo_page=59- Consultado el 14 de febrero de 2017.)



Fig. 21. Stroessner inaugura el monumento a los Niños Mártires de Acosta Ñu (http://www.abc.com.py/edicion-impresa/politica/a-50-anos-del-frustrado-regalo-a-stroessner-941806.html 4 de noviembre de 2006. Consultado el 14 de febrero de 2017.)

Del mismo modo, en esta fecha, en los espacios domésticos/íntimos se re-memora a los angelitos, en caso de que la familia posea algún niño difunto. Brindar una celebración especial al angelito en el Día del Niño, sea este propio de una familia o a los angelitos en general, resulta una experiencia que hemos registrado con vigencia en el Paraguay. Consideramos que se debe no sólo a la re-memoración de la imagen regional del angelito, sino que además se inscribe en el acontecimiento histórico que abordamos.

La figura del angelito no es la única presente en esta celebración, además se convoca a los demás niños que viven en las proximidades de la vivienda oferente. Muchas familias que no realizan esta celebración el 16 de agosto comienzan a protagonizarla después de la muerte de un hijo, nieto, ahijado o sobrino.

Preside este encuentro un altar dedicado al angelito, en el que se observan juguetes variados, flores, cintas de colores y una fotografía del niño. En variadas ocasiones se traslada el altar desde el interior de la vivienda y se lo "embellece" con cintas y flores.

Los anfitriones, principalmente mujeres, se encargan del preparado no sólo del altar, sino además de los comestibles que se ofrecerán a los niños que asisten acompañados de sus otros familiares. El centro de la celebración se encuentra ocupada por una larga mesa donde se disponen bizcochuelo, *chipa*[14] –muchas zoomorfas-, caramelos y una especial galletita a la que han referido los informantes como "galletita de velorio", en forma de animales acompañados por confites en forma de huevo de variados colores (cuya marca comercial en la Argentina es "Fauna"). Se la denomina "galletita de velorio", ya que suele estar presente cuando se vela un cuerpo, es de fácil acceso, viene en grandes bolsas y a bajo costo. Se acompaña con jugos o chocolate con leche.

Pudimos observar estas re-memoraciones en varias oportunidades en las localidades paraguayas de Encarnación, Ayolas, Pilar, Villarica y Asunción. En algunas situaciones, las madres o abuelas suelen trasladarse hasta el cementerio y ofrecen a su angelito algunas galletitas, chocolate y caramelos dejándolos sobre la tumba. Caso relevante ha sido el de Villarrica, donde una familia ha realizado el festejo del día del niño en torno a la pequeña tumba en el patio trasero de la casa.

14. Panificado horneado. Hecho sobre la base de almidón de mandioca, queso, manteca, leche y sal.

Escenificaciones similares suelen observarse en los casos de la celebración del aniversario del nacimiento del niño difunto. Estas situaciones han sido registradas tanto en Corrientes (Argentina) como en Paraguay, del mismo modo en la localidad de Posadas, (Misiones, Argentina) principalmente entre descendientes de paraguayos o residentes paraguayos en algunos barrios de la capital misionera.

Podemos observar cómo estas situaciones ubican a los sujetos –principalmente a los dolientes– en estados de conciencia tempo-espaciales diferenciales. De esta forma, parafraseando a Durkheim[15], estos estados de conciencia se localizan en fechas determinadas y los valores afectivos bregan de una conciencia común que otorga al tiempo de la muerte biofísica la valencia de la continuidad, la re-memoración y la celebración por la vigencia del angelito en el Cielo.

BREVES CONSIDERACIONES SOBRE PARTE DE LAS PRÁCTICAS FUNERARIAS

Resultaría obvio mencionar que en el lustro que ha durado la Guerra de la Triple Alianza las muertes han sido suntuosas, llegando a ser parte de la cotidianidad. No sorprende a muchos que haya muertes durante cualquier guerra, salvo a los dolientes directos, o bien luego en las apreciaciones estadísticas e impactos demográficos. Empero deberíamos reflexionar sobre otras situaciones emparentadas con las situaciones de muerte y morir, a saber: las prácticas funerarias.

El acontecimiento bélico, al convertirse en cotidiano, naturaliza la muerte e irrumpe en la cotidianeidad previa al desenlace de la guerra. Ello converge en la invisibilización, silenciamiento, neutralización o dilatación de determinadas prácticas que eran frecuentes fuera de los contextos del conflicto. Creemos que las prácticas funerarias vinculadas a los cadáveres de la guerra han transitado este camino referido *up supra.*

No afirmamos que las prácticas funerarias hayan desaparecido en esos cinco años, sino que se silenciaron, dilataron y cobijaron en los espacios de la intimidad. Disponer del cuerpo del difunto –consecuencia de una muerte bélica y con las cualidades que ha tenido la Guerra de la Triple Alianza– más que una regla resulta una excepción. Fueron pocos los dolientes que pudieron tener contacto con el cuerpo del familiar difunto. Tampoco deseamos enunciar que las prácticas funerarias requieren siempre al cuerpo presente; por el contrario, la mayoría de ellas se realizan sin el cuerpo del difunto.

De este modo estaríamos en condiciones de afirmar que una de las prácticas funerarias menos frecuente durante la guerra ha sido el velorio convencional/tradicional o a cuerpo presente. Esto no quita la realización del velorio de la ropa[16], el novenario o rezo por el alma de los muertos y las misas de exequias.

En lo que se refiere a la muerte de angelitos o muerte niña los velorios en este periodo distan mucho de los descritos ampliamente en la literatura paraguaya, aquellas narraciones donde los ritos eran con música y baile, danzantes y celebratorios, ya que un alma angelical regresaba al Cielo.

La cotidianidad de la guerra, la masividad de la muerte de niños, no permitía generar estos contextos en los que participaban muchos familiares y gran parte de la comarca que se acercaba a buscar la bendición del angelito. En caso de hallarse el cuerpo del niño difunto, las prácticas funerarias se centraban en envolver el cuerpo en un trozo de tela, preferentemente de color blanco, sepultarlo en el lugar donde había sido hallado o, si el contexto lo permitía, trasladarlo al cementerio más próximo señalizando la tumba

15. Emile Durkheim, *Las forman eleméntales de la vida religiosa.* (París: PUF, 1968), 10.

16. Modalidad de velorio ante la ausencia del cuerpo. Se velan prendas de vestir del fallecido llevando a cabo las prácticas correspondiente a los velorios convencionales. Se recomienda ver César Iván Bondar y Tatiana Olmedo "Velorios 'de la ropa' y 'de la foto'. Dos casos de muerte adulta". *Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte. Interpretaciones contemporáneas e ideas de lo sobrenatural en torno a la muerte.* Año 4, núm. 6, enero-junio de 2015, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cuauhtémoc, México, D.F.

con una cruz de color blanco. Todas estas mínimas acciones *post mortem* se vieron imposibilitadas en el caso de la Batalla de los Niños, ya que los cuerpos fueron incinerados junto a los sobrevivientes y colaboradores. Asimismo, son pocos los registros que nos permiten referir a las situaciones descritas.

De ahí la relevancia de los cenotafios o bien de las cruces sobre las tumbas de niños desconocidos. A ello refiere la idea de *Kurusú*, infante reseñado por González Torres[17]:

> Una cruz clavada sobre la tumba de un niño-soldado desconocido, mártir de la Batalla de Acosta Ñu, cerca de Eusebio Ayala, la antigua Barrero Grande. Según la tradición allí, bajo un grande y viejo laurel, fue sepultado un niño soldado, un infante, muerto en la batalla. Es hoy lugar de peregrinación, particularmente el 3 de mayo, día de la cruz, y el 16 de agosto, fecha de la gloriosa y desigual batalla librada en 1869.

Uno de los registros sobre las prácticas funerarias en angelitos se encuentra en la obra denominada "Mujer paraguaya enterrando a sus hijos", publicada en la Revista *Harper´s Weekly* en 1870. Esta obra retrata a una mujer trasladando a su angelito sobre la cabeza, posado en una pequeña tabla y adornado con flores. Esta práctica resultaba frecuente en el Paraguay y ampliamente registrada en el periodo de la Guerra de la Triple Alianza. Cuando las distancias, entre el domicilio de la familia y el cementerio eran cortas, los deudos trasladaban el cuerpo a pie.

Exponemos esta obra debido a la representatividad de la imagen y su relevancia en lo que se refiere a la ilustración de una práctica que ha sido observada a finales de la Guerra y que continuará vigente hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX entre los habitantes de zonas rurales del Paraguay.

17. Dionisio M. González Torres *Folklore del Paraguay.* (Asunción, Paraguay: Servi Libro, 2012), 344.



Fig. 22: "Mujer paraguaya enterrando a sus hijos", publicada en la Revista *Harper´s Weekly* en 1870 (Grabado aparecido en Harper's Weekly, abril de 1870. Biblioteca del Congreso de los EE.UU.)

> Pero aun había otra escena más impresionante y era ver madres caminando solas que llevaban sobre una tabla en la cabeza el cuerpo amortajado de sus hijos a la sepultura. Algunas veces este solitario funeral iba acompañado de otro deudo solitario cuyo rostro pálido y arrugado parecía decir que no tardaría en acompañar a su hermanito. General Martín Mac Mahon, 1970[18]

Galeano Olivera nos recuerda que esta práctica era muy visible entre las tradiciones del Paraguay: "Habitualmente, la madre carga encima de la cabeza el ataúd del angelito sobre un atado de tela (akâpyteao) y, en su defecto, lo carga el padre o algún hermano o hermana mayor de 13 años"[19].

Del mismo modo, sobre estas experiencias reseña Duarte Cazó: "El ataúd, abierto, es llevado sobre la cabeza de la madre o la madrina o, a pulso, por cuatro niños, amiguitos o parientes. Quien se cruzare con el cortejo debe acercarse al ataúd y depositar monedas en él"[20].

18. http://temakel.net/node/194. Consultado el 10 de diciembre de 2016.
19. David Galeano Olivera, "La Muerte en la cultura popular Paraguaya". Conferencia II Encuentro de Antroposemiótica de la muerte y el morir. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas, Misiones. Argentina. 18 y 19 de octubre.
20. Lourdes Duarte Cazó, "Consultoría de investigación sobre Patrimonio Cultural Inmaterial del Paraguay". (Asunción-Paraguay: Secretaria Nacional de Cultura Centro de Investigaciones en Filosofía y Ciencias Humanas [CIF]). Investigación realizada con el apoyo de los Fondos de Cultura para Proyectos Ciudadanos de la Secretaría Nacional de Cultura, 2012) 32 *www.sicpy.gov.*

DERIVACIONES

C.1. LAS IMÁGENES COMO COMPONENTES DE LA THANATOCULTURA

> Ñande ánga re'õngue ha maymáva ñamanova'erã, tombohesape ñande py'amongeta oremborayhuguive, jaikuaahaguã ndaha'éiha yvyporara katu pehênguente ko arapy ári[21]

Cuando referimos a la *thanatocultura* aludimos a la cultura funeraria en sentido genérico y a las prácticas, actitudes, manifestaciones, imaginarios y creencias en sentido particular, específico y relativo. De esta forma, cuando se propone el abordaje de la problemática, debemos atender de forma concreta a las relaciones entre los interlocutores/sujetos de la investigación, los diversos contextos significantes, las memorias, temporalidades y espacios/lugares de inscripción, producción y reproducción. Por ello, resulta relevante señalar cómo las imágenes expuestas hablan y muestran parte de las transformaciones que ha sufrido la sociedad paraguaya en lo que respecta a la configuración de su sociedad y formas de ver y construir este acontecimiento de muerte. Claramente, nos acercan a algunos de los cambios en la manera en que la sociedad vehiculiza la construcción de una parcialidad de su memoria funeraria, atendiendo siempre a la problemática de la muerte niña.

Consideramos que el tratamiento de este recorte requiere, necesariamente, de aproximaciones progresivas, cualitativas y de creciente complejidad, habilitándose la comprensión de la cultura emocional en torno a la muerte y el morir. Introducir las nociones de muerte y morir implica discusiones y consideraciones centrales en torno a la *thanatocultura*: de esta forma, nos movilizamos en planos de la muerte biofísica –como cesación de la vida animal– y los componentes socio-culturales vinculados a las modalidades de muerte, formas, sentidos, etc., siempre interrelacionados con el cronotopo.

La dimensión de la muerte, finalidad indisociable de la condición humana, inmersa en un cronotopo específico, nos posibilita aproximaciones comprensivas a las diversas configuraciones de la imaginación religiosa[22] en torno al morir. Claramente no se muere de la misma forma en diferentes temporalidades; tampoco en diversos sectores sociales de pertenencia. Estas distinciones se pueden identificar no sólo en el mundo de los vivos, sino además en el universo de los difuntos: los ordenamientos sociales de edad, pertenencias, sistemas de creencias, distinciones/status generan y regeneran esquemas similares en el inframundo; reproducido por los deudos entre los vivos.

La *thanatocultura* incluye, además, las cartografías funerarias, los ritos, sus actualizaciones y continuidades. Adquiere especial relevancia la "voz" de los interlocutores, que permite la reconstrucción de los contextos significantes desconocidos, en muchas circunstancias, por el investigador. En lo que respecta a nuestros intereses, los componentes de la cultura funeraria los hallamos en las narrativas y prácticas de los diversos sujetos, sin importar el grupo etareo de pertenencia; niños, jóvenes, adultos o ancianos aportan elementos de relevante importancia para la comprensión creativa de la problemática convocante.

Por ello, la recuperación de las "voces más antiguas" resulta de vital relevancia (estas voces no están sólo en la palabra oral; además las hallamos en lo iconográfico); asimismo no se descuidan las actualizaciones en los nuevos contextos significantes, como los cenotafios y monumentos funerarios. Estas

py/gfx/download.php?6887. Consultado el 4 de enero de 2014.

21. Que los espíritus de nuestros muertos y todos aquellos que algún día seremos cadáver iluminen estas reflexiones desde las emociones y pasiones; para darnos cuenta que no somos infinitos, sino pequeñas partes de un todo más complejo. Traducción del Guaraní: Daiana Ferreyra. Argentina.

22. Retomamos la noción de "imaginación religiosa" de los trabajos de Ma. Jesús Buxó Rey (coord.), Salvador Rodríguez Becerra (coord.), León Carlos Alvarez y Santaló (coord.) *La religiosidad Popular.* (España : Anthropos, 1989)

voces de la *thanatocultura* nos permiten comprender los diversos procesos, como hemos señalado: trasformaciones, continuidades y actualizaciones.

Las referencias al morir nos permiten delinear las distinciones entre los diferentes contextos, sujetos y temporalidades, además de aproximarnos a cómo se incorpora, interpreta y reproduce el *habitus* funerario de las comunidades, el rol de las instituciones de la cultura y la importancia de estos conocimientos en la vida cotidiana.

Hemos llamado cartografía funeraria al ordenamiento, trazado, configuración e imaginación en torno al *topos* de los muertos entre los vivos. El trazado de las significaciones, lugares, imágenes/imaginarios en torno a los muertos y la representación sobre la muerte. El lugar que ocupan los difuntos; los valores que se les asignan, las "rutas" que marcan y cómo señalizan e indican espacios, tiempos/acontecimientos, apetencias, pertenencias. En otras palabras; la vida social humana incluye la vida social de los muertos, los procesos de muerte, la muerte del otro sobre la cual sí nos permitimos reflexionar, analizar, estudiar y conjeturar. Esta cartografía funeraria no se encuentra sólo en la imaginación socio-religiosa de las comunidades, sino además en la configuración del hábitat cotidiano, de la vida cotidiana de la gente. Es decir, la muerte habla de la vida, de los procesos socio-históricos, cosmogónicos, socio-políticos y ofrece un condensado de cultura, ya que los modos del morir son relativos al contexto, al credo, a la procedencia étnica, etc.

C.2. THANATOSEMIOSIS Y THANATOCRONOTOPIA

Proponer la conceptualización de *thanatosemiosis*[23] ligada a la producción de "imágenes de la muerte" (en situación bélica) implica concebir, en la diversidad de los sistemas simbólicos, la posibilidad de establecer una continuidad comunicativa con la memoria e historia funeraria de los pueblos. Nuestra propuesta de *thanatosemiosis* deconstruye, disipa las imágenes de la muerte y el morir que se han construido en la modernidad: una muerte concebida como el fin de las relaciones y los vínculos sociales, una muerte tabú. Claro es el ejemplo disponible en cada una de las imágenes socializadas.

Nos aventuramos en este neologismo con el objeto de proponer diálogos (in)cosificadores entre las percepciones sobre la muerte y el morir, y sus apreciaciones y construcciones socio-culturales y relacionales con los procesos socio-históricos.

La *thanatosemiosis* implicaría una percepción de la muerte y el morir como encadenados de sentidos, construcciones colectivas (a veces colectivizadas) de nuevos espacios que se oponen a la degradación de la memoria y que re-generan espacios de reflexión crítica sobre lo acontecido. Pretende hacer notar que la muerte no implica el fin de los sentidos, sino que se inscribe en la facultad del signo: una naturaleza que le permite ser interpretada en una continuidad *ad infinitum.* La muerte implicaría una continuidad, un umbral, no es solamente un hecho biofísico, sino un signo cronotópicamente construido e interpretado.

Bajo la denominación de *thanatosemiosis* incluimos los sistemas de comunicación, intercambio y expresión para/con los muertos, los encadenados sígnicos que configuran los espacios de los muertos, las memorias y los esquemas interpretativos de determinados sistemas simbólicos-culturales, los mapas orientadores, direccionadores y configuradores de la vida de los muertos y cómo son representados e imaginados por los vivos.

De este modo, en los casos analizados, como encadenado de significaciones y prácticas dialogizadas, la memoria opera como dispositivo proyectivo, nutriéndose de lo que "ha sido", "hubiese sido" o "deseado que fuera", se montan estrategias de continuidad y creatividad dialogizada. Claramente

23. César Iván Bondar, "Thanatosemiosis: comunicación con los niños difuntos. Tumbas, colores, epitafios, exvotos y memoria(s)". *Revista RUNA* XXXIII (2), (FFyL - UBA pp 193-214, 2012).

nos encontramos ante encadenados de significaciones que escapan a las logocéntricas y lineales construcciones de la muerte biofísica como el fin de las relaciones sociales: preferimos afirmar que nos hemos movilizado en universos de signos, para nada catalogables como "telúricos" o "del inframundo", sino cotidianos, familiares y complejos. Crímenes que han tenido a la muerte niña como protagonista y nunca juzgada.

En la misma línea analítica proponemos pensar la problemática desde la idea de *thanotocronotopía*. Ésta presupone abordar la muerte y el morir en los espacios y tiempos, y asimismo en los espacios y tiempos de la muerte y el morir. Retomamos la noción de cronotopo de la teoría bajtiniana para resaltar la necesidad de percibir en la muerte y el morir los indicios del tiempo (el trascurso de la temporalidad): nos permitimos apreciar que el cronotopo condiciona/configura la muerte y el morir, asimismo sus materialidades, mentalidades, re-presentaciones e imágenes, los ciclos, las relaciones, etc. Recurrir a la noción de cronotopo para la construcción de la percepción sobre la muerte y el morir nos anima a reconocer la imposibilidad de fraccionar la temporalidad y a pensar cómo la constante relación de manifestaciones de diferentes espacios y tiempos genera nuevas alternativas de expresión: que no se pierden en lo que fueron (si "fueron" fuese posible), que no se detienen, sino que se proyectan hacia el futuro, a saber: en la continuidad de la imagen.

Pudimos apreciar de forma directa, en las imágenes propuestas, cómo el cronotopo condiciona los modos de accionar ante la muerte y el morir (ej. el héroe, el mártir), además establece qué es lo que se inscribe como muerto, qué implica el morir, cómo esquematizar los espacios (ej. el cenotafio, la tumba del niño desconocido), re-presentar la muerte: en planos de lo cognoscible y lo concebible como posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguirre, Andrés. *Acosta Ñu: epopeya de los siglos*. Municipalidad de Eusebio Ayala. (Asunción – Paraguay: Editorial Patria, 1979).

Areces, Nidia R. "De la Independencia a la Guerra de la Triple Alianza (1811-1870)". Capítulo VIII en *Historia del Paraguay*. Ignacio Telesca (coord.) (Paraguay: Ed. Taurus, 2010).

Batalla de Acosta Ñu. Documento del Ministerio de Educación y Cultura. República del Paraguay.http://biblioteca.paraguayeduca.org/biblioteca/contenidos_educativos/poesias/en-castellano/batalla-de-acosta-nu/batalla-de-acosta-nu.pdf/view. 13/02/2017.

Bondar, César Iván. "Thanatosemiosis: comunicación con los niños difuntos. Tumbas, colores, epitafios, exvotos y memoria(s)" en *Revista RUNA* XXXIII (2), FFyL - UBA pp. 193-214, 2012.

Bondar, César Iván y Olmedo, Tatiana "Velorios 'de la ropa' y 'de la foto'. Dos casos de muerte adulta". *Vita Brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte. Interpretaciones contemporáneas e ideas de lo sobrenatural en torno a la muerte*. Año 4, núm. 6, enero-junio de 2015, Instituto Nacional de Antropología e Historia. (Cuauhtémoc, México, D.F.).

Buxó Rey, Ma. Jesús (coord.), Salvador Rodríguez Becerra (coord), León Carlos Álvarez y Santaló (coord.) *La religiosidad Popular*. (España: Anthropos, 1989).

Duarte Cazó, Lourdes "Consultoría de investigación sobre Patrimonio Cultural Inmaterial del Paraguay". (Asunción-Paraguay: Secretaría Nacional de Cultura Centro de Investigaciones en Filosofía y Ciencias Humanas (CIF). Investigación realizada con el apoyo de los Fondos de Cultura para Proyectos Ciudadanos de la Secretaría Nacional de Cultura, 2012).

Durkheim, Emile (1968) *Las forman eleméntales de la vida religiosa*. (París: PUF, 1968).

Escobar, Ticio "Consideraciones sobre el arte desde la Guerra contra la

Triple Alianza". Capítulo XVI en *Historia del Paraguay*. Ignacio Telesca (coord.) (Paraguay: Ed. Taurus, 2010).

Galeano Olivera, David, "La Muerte en la cultura popular Paraguaya". Conferencia II Encuentro de Antroposemiótica de la muerte y el morir. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas, Misiones. Argentina. 18 y 19 de octubre.

González Casanova, Pablo (coord.) "*América Latina. Historia de medio siglo. 1. América del Sur*" (México: Ed. SXXI, 2003).

González Torres, Dionisio M. *Folklore del Paraguay.* (Asunción, Paraguay: Servi Libro, 2012).

Rubiani, Jorge (coord.) "*La Guerra de la Triple Alianza". Tomos I y II*. Edición de Diario abc COLOR. (Paraguay: Ed. AZETA S.A., 1998).

Ruigómez Gómez, Carmen. "La Guerra de la Triple Alianza. Un conflicto regional". *Quinto centenario,* Madrid: Edit. Universidad Complutense. Nº 14, 1988.

Verón, Luis "*El Servicio de Sanidad. Triple Alianza*". (Asunción-Paraguay: Ed. El Lector, 2013).

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

RASTROS DE VIOLENCIA EN LAS FOTOGRAFÍAS DE LA CONQUISTA DEL DESIERTO (ARGENTINA, 1879-1883)

ANA BUTTO*
ASOCIACIÓN DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS,
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Y TÉCNICAS

Resumen: En este trabajo analizaremos algunas de las fotografías producidas durante la "Conquista del Desierto" (1879-1883) dirigida a Norpatagonia, Argentina; con el objetivo de rastrear las representaciones de violencia en estas campañas militares dirigidas contra los grupos indígenas de Norpatagonia, en el contexto de la conformación y expansión del estado-nación argentino hacia fines del siglo XIX. Dado que consideramos las fotografías como índices que mantuvieron una relación directa con el referente representado, encontramos que las fotografías permiten entrever la violencia física y simbólica a la que fueron sometidos los indígenas.

Palabras clave: Fotografía, Conquista del Desierto, Norpatagonia, indígenas, violencia.

Abstract: In this paper we analyze some of the photographs produced during the "Desert Conquest" (1879-1883) run to Northern Patagonia, Argentina; with the aim of tracking the representations of violence in these military campaigns directed against the indigenous groups of Northern Patagonia, in the context of the establishment and expansion of the Argentine nation-state in the late nineteenth century. Since we consider the photographs as indexes that maintained a direct relationship with the represented referent, we found that the pictures provide a glimpse of the physical and symbolic violence the indigenous people were put down to.

Keywords: Photograph, Desert Conquest, Northern Patagonia, indigenous people, violence.

*Doctora y Profesora en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Profesora Adjunta en la Universidad Nacional de La Matanza. Sus investigaciones se centran en el análisis de las representaciones fotográficas de indígenas durante la conformación y expansión del estado-nación.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 59-75
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 06-10-2016
Aceptado: 20-02-2017



ISSN: 2014-1874

CONSIDERACIONES GENERALES[1]

En este trabajo nos proponemos revisar y analizar algunas de las fotografías producidas durante las campañas militares de la denominada "Conquista del Desierto" dirigidas contra los indígenas de Pampa y Norpatagonia (Argentina) entre 1879 y 1883, con el objetivo de rastrear las representaciones de la violencia a la que esos indígenas fueron sometidos.

La denominada "Conquista del Desierto" se inscribe en el contexto de conformación y expansión del estado-nación argentino hacia fines del siglo XIX, en el cual "la ausencia de civilización era [conceptualizada como] un vacío"[2]; concepción que convertía a los territorios habitados por los grupos indígenas en un desierto que debía ser llenado por el estado-nación civilizado. En este marco político-ideológico, los pueblos originarios constituían un doble obstáculo: por un lado, para la ciudadanía, por no haberse asimilado aún a la vida "civilizada" occidental y, por otro lado, para el territorio, por habitar espacios que eran requeridos para la urgente explotación agropecuaria[3]. Así, se llevaron adelante múltiples campañas militares contra los indígenas que habitaban el denominado "desierto" norpatagónico, a fin de incorporarlos –aunque siempre marginalmente– al estado-nación o de eliminarlos en caso de que esa incorporación unilateral no fuera aceptada[4].

1. Agradecimientos: Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por otorgarme la beca de investigación doctoral en la cual se inscribe este trabajo; a Luis Orquera por otorgarme un espacio de trabajo en la Asociación de Investigaciones Antropológicas y apoyar siempre mis proyectos de investigación; a Dánae Fiore por su inquebrantable guía en el camino del aprendizaje y la investigación. A todos los archivos y a su amable personal, que permitieron el acceso a estas fotografías: Museo Roca, Archivo General de la Nación, Museo de la Casa Rosada.

2. Carla Lois, "La invención del desierto chaqueño. Una aproximación a las formas de apropiación simbólica de los territorios del Chaco en los tiempos de la formación y consolidación del estado nación argentino", *Scripta Nova N° 38 (1999)*:5.

3. Enrique Mases, *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1930)* (Buenos Aires: Prometeo libros, 2010) y Osvaldo Bayer ed., *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios* (Buenos Aires: Ediciones El Tugurio, 2010).

4. Walter Del Río, "Indios amigos, salvajes o argentinos. Procesos de construcción de categorías sociales en la incorporación de los pueblos originarios al estado-nación (1870-1885)", en *Funcionarios, diplomáticos, guerreros. Miradas hacia el otro en las fronteras de Pampa y Patagonia (siglos XVIII y XIX), Lidia Nacuzzi ed.* (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2002).

Dos de esas campañas militares contaron con un amplio registro fotográfico que documentó el avance militar y estatal sobre el "desierto" patagónico y los pueblos indígenas. La primera de esas campañas militares registradas fotográficamente fue la que llevó adelante el entonces Ministro de Guerra Julio Argentino Roca en 1879 y fue relevada por el fotógrafo italiano Antonio Pozzo, quien editó un álbum con 53 fotografías llamado "Expedición al Río Negro". La segunda campaña fotografiada fue dirigida por el General Conrado Villegas entre 1882 y 1883, y fue retratada por los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno, quienes editaron un álbum con 182 fotografías denominado "Vistas topográficas del Territorio Nacional del Limay y Neuquén"[5].

Dado que se trata de fotografías de campañas militares, la primera intuición diría que esas imágenes se asemejarían en forma y contenido a las producciones visuales de las guerras o conflictos bélicos desarrollados en fechas cercanas pero en geografías lejanas, tales como la Guerra de Crimea (ex Ucrania) en 1855, fotografiada por Roger Fenton, la Guerra del Opio (China) en 1860, fotografiada por Felice Beato y la Guerra de Secesión (Estados Unidos) en 1861, fotografiada por Mathew Brady[6]. Las fotografías de aquellas guerras fueron obtenidas por artistas fotógrafos y circularon ampliamente, por lo que podríamos incluso pensar que los fotógrafos argentinos tomaron inspiración en esas imágenes. Sin embargo, de este corpus de 235 imágenes fotográficas de las campañas de la "Conquista del Desierto", solo 14 fotografías dejan entrever actos de violencia, separándose así de sus homólogas bélicas.

Nuestro objetivo es, entonces, indagar en esas escasas fotografías que permiten rastrear las experiencias de violencia vividas por los pueblos ori-

5. Ambos álbumes se encuentran resguardados en varios museos de la ciudad de Buenos Aires (Argentina): Museo Roca, Archivo General de la Nación, Museo de la Casa Rosada y Museo Saavedra.

6. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Buenos Aires: Alfaguara, 2003).

ginarios norpatagónicos durante estas campañas militares. Nos interesa especialmente reflexionar acerca de esas imágenes que representan la violencia –cómo y qué tipo de violencia aparece representada–, así como acerca de esas imágenes que esconden la violencia, ya que consideramos que tanto la representación como la ausencia de la misma remiten a los intereses políticos que operaron en la producción visual estetizada de esta gesta militar contra los indígenas.

EL ESTADO-NACIÓN Y LA "CONQUISTA DEL DESIERTO"

Entendemos que la conformación del estado-nación implicó la intención de crear una "comunidad imaginada"[7], en la que todos sus integrantes se consideraran formal e institucionalmente iguales y estuvieran unidos por sentimientos de camaradería horizontal, ignorando las desigualdades existentes entre ellos, con el fin de construir una nación homogénea al interior y heterogénea al exterior[8]. El estado buscó, entonces, la normalización y regulación de la sociedad mediante la definición de dos ejes: territorio y ciudadanía. Por esta razón, el interés del reciente estado argentino se centró en especificar sus límites territoriales y sus ciudadanos[9].

A fin de definir los límites territoriales y los ciudadanos del estado, esta institución movilizó los recursos necesarios, tanto materiales como humanos y simbólicos, que son a su vez la base de su poder y de su monopolio legítimo de la violencia física[10]. Consideramos necesario recordar que, siguiendo a Foucault[11], no se trata de un poder monumental que sólo se encarna en los agentes estatales, sino que ese poder se materializa en los cuerpos mismos de los sujetos.

La dominación política es siempre ejercida sobre bases ideológicas, es decir, sobre la representación del mundo del grupo dominante, que intenta naturalizar el sistema social imperante[12]. La ideología que guiaba al estado argentino tenía un gran componente evolucionista, que marcaba una única trayectoria posible hacia la civilización, desconociendo y desvalorizando las realidades culturales distintas a la occidental[13]. Así, los pueblos originarios constituían, como ya dijimos, un doble obstáculo: tanto para la ciudadanía, por no haberse asimilado aún a la vida "civilizada" occidental, como para el territorio, por ocupar territorios requeridos por los terratenientes para la urgente explotación agropecuaria[14]. A su vez, la visión negativa del gobierno del presidente Nicolás Avellaneda (1874-1880) y de gran parte de la sociedad argentina acerca del "desierto" patagónico y de los indígenas fue usada para justificar la violencia ejercida desde el estado contra éstos, a fin de ocupar ese territorio –desierto pero potencialmente productivo– y someter a los pueblos originarios, también indeseables pero susceptibles de ser convertidos en mano de obra útil en las explotaciones agrarias o como servicio doméstico[15].

De esta manera, en el año 1878 se llevaron adelante pequeñas expediciones militares planeadas por el entonces Ministro de Guerra Julio A. Roca a territorios patagónicos, que redundaron en la captura de varios grupos indígenas, entre ellos los que respondían a grandes caciques como Baigorrita y Pincén. Pero es en 1879 cuando Roca dirige una expedición al Río Negro –barrera hasta entonces entre los territorios de la nación y

7. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).
8. Monica Quijada, Carmen Bernard y Arnd Schneider, *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000).
9. Marta Bechis, "Instrumentos metodológicos para el estudio de las relaciones interétnicas en el período formativo y de consolidación de estados nacionales", en *Etnicidad e Identidad*, Cecilia Hidalgo y Liliana Tamagno eds. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992).
10. Axel Nielsen y William Walker, "Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu", en *Sed Non Satiata. Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, Andrés Zarankin y Félix Acuto eds. (Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1999).
11. Michel Foucault, *Microfísica del poder* (Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992).
12. Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana (Buenos Aires:* Nuestra América, 2010 [1846]).
13. Marcelo Montserrat, *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX (*Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993).
14. Mases, *Estado y cuestión indígena.*
15. Mases, *Estado y cuestión indígena.*

los territorios indígenas– y proclama, de manera tanto material como simbólica, la ocupación efectiva del "desierto". Sin embargo, la ocupación definitiva de la Patagonia se daría a partir de las expediciones del General Conrado Villegas al Nahuel Huapi en 1881, a Los Andes en 1882-3 y a otros sectores patagónicos dispersos en 1884[16]. Estas campañas militares se pensaron como la avanzada sobre el "desierto", que terminaría con "el problema del indio" y consolidaría las fronteras australes del estado argentino, aportando nuevas tierras para lo que se pensaba como un ilimitado crecimiento económico[17]. Durante estas avanzadas los grupos indígenas fueron blanco de múltiples enfrentamientos, llevando a que algunos grupos se presentaran pacíficamente ante el estado, mientras que otros fueron vencidos militarmente y tomados prisioneros. Tanto los grupos que negociaron su presentación como aquellos que fueron vencidos en el campo de batalla sufrieron los mismos destinos: a) el traslado a Buenos Aires como prisioneros en campos de concentración como el Cuartel de Retiro o la isla Martín García; b) su venta como servicio doméstico en las casas de familias porteñas; c) su coercitiva incorporación a las Fuerzas Armadas Argentinas o d) su ocupación como mano de obra rural en el Litoral o en ingenios azucareros tucumanos[18].

PUEBLOS ORIGINARIOS Y ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS

Antes de las conquistas militares estatales del siglo XIX, el territorio patagónico argentino estaba habitado por diversos pueblos indígenas, entre ellos Mapuches, Tehuelches, Pehuenches y Puelches. Se trataba de grupos cazadores-recolectores nómadas, que a partir del contacto con la sociedad europea y criolla adoptaron el caballo y, por consiguiente, transformaron su modo de vida en ecuestre, incorporando luego vacunos y ovinos[19]. Es de subrayar el hecho de que los Mapuches, además, practicaban la agricultura, por lo cual su grado de nomadismo era menor. La organización sociopolítica de estos pueblos se basaba en la figura del cacique, que guiaba a los grupos familiares, junto con un consejo de ancianos y shamanes[20]. Estos pueblos estuvieron en contacto con la sociedad occidental desde el siglo XVI a instancias de los viajeros, misioneros y militares que recorrieron la región patagónica, atraídos por la vastedad e inconmensurabilidad de este territorio. Durante el período colonial, los indígenas eran quienes mejor articulaban los mercados del Río de la Plata y Chile, haciendo circular por una vasta red de caminos el ganado y otros importantes bienes de consumo, tanto occidentales como indígenas. La posesión de ganado determinó la acumulación de riqueza, prestigio y poder por parte de algunos caciques, que comenzaron a controlar las rutas comerciales, transformando aquella organización igualitaria y dando lugar a los grandes cacicatos del siglo XIX. La autoridad militar y política de estos grandes caciques se basó en la traba de relaciones con las autoridades gubernamentales de Buenos Aires, permitiéndoles así consolidar cada vez más su poder[21].

Las relaciones entre la sociedad criolla y los pueblos indígenas fueron generalmente pacíficas y la línea de frontera se mantuvo inalterable por siglos hasta que se rompió el espacio virreinal y se abrió el mercado exterior para los productos agropecuarios, volcando los intereses de los grupos dominantes porteños hacia el espacio rural. Desde mediados del siglo XIX se instala en el gobierno y en gran parte de la sociedad la idea de que los

16. Mases, *Estado y cuestión indígena*, 33-63.
17. Lidia Nacuzzi ed. *Funcionarios, diplomáticos, guerreros. Miradas hacia el otro en las fronteras de Pampa y Patagonia (siglos XVIII y XIX)* (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2002).
18. Alexis Papazian y Mariano Nagy, "La Isla Martín García como campo de concentración de indígenas hacia fines del siglo XIX", *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios,* Osvaldo Bayer ed. (Buenos Aires: Ediciones El Tugurio, 2010), 77-96.
19. Miguel Angel Palermo, "Reflexiones sobre el llamado "complejo ecuestre" en la Argentina", *Runa* Vol. XVI: (1986): 157-178.
20. Lidia Nacuzzi, *Identidades impuestas. Tehuelches, aucas y pampas en el norte de la Patagonia* (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2005) y Raúl Mandrini, *Vivir entre dos mundos. Las fronteras del sur de la Argentina. Siglos XVIII y XIX* (Buenos Aires: Alfaguara, 2006).
21. Susana Bandieri, *Historia de la Patagonia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005).

pobladores indígenas constituían un "problema" que debía ser resuelto: para algunos legisladores la resolución implicaba la asimilación de los indígenas a la estructura nacional como ciudadanos argentinos, pero para un sector mayoritario (que ganó la discusión) su resolución implicó las crueles avanzadas militares que aquí analizamos y el genocidio de gran parte de los pueblos originarios[22].

De esta manera, se emprendieron desde mediados del siglo XIX múltiples campañas militares dirigidas a apropiarse de estos amplios territorios, entre ellas: a) las avanzadas militares de 1833 a cargo del Presidente Juan Manuel de Rosas, que corrieron la frontera hacia el sur, rescataron numerosos cautivos y sometieron violentamente a importantes comunidades indígenas, eliminando a parte de sus integrantes y obligando a los sobrevivientes a acatar la autoridad estatal; b) la zanja construida por el Ministro de Guerra Adolfo Alsina en 1876 con el objetivo de que los malones indígenas no pudieran llevarse ganado de las estancias bonaerenses; c) las expediciones de 1878 a cargo del Ministro de Guerra Julio Argentino Roca en las que capturaron a varios grupos indígenas; d) la gran expedición de 1879 a cargo del Ministro de Guerra Julio Argentino Roca que sumó 20 mil leguas de tierras a las fronteras de la nación argentina, arrasó con las tolderías indígenas a su paso y sembró el terror entre sus pobladores; e) las expediciones de 1881 al Nahuel Huapi y de 1882-3 a Neuquén a cargo del General Conrado Villegas que completaron la ocupación definitiva de la Patagonia y, por último f) las expediciones de 1884 y 1885, encargadas por el entonces gobernador de la Patagonia, General Lorenzo Vintter, para tomar prisioneras a las tribus de los caciques Inacayal, Foyel, Orkeke y Sayhueque, los últimos soberanos indígenas[23].

22. Diana Lenton, "La ´cuestión de los indios´ y el genocidio en los tiempos de Roca: sus repercusiones en la prensa y la política", *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios,* Osvaldo Bayer ed. (Buenos Aires: Ediciones El Tugurio, 2010), 29-49.

23. Mases, *Estado y cuestión indígena*.

Como dijimos anteriormente, conocemos dos álbumes fotográficos que registran visualmente dos de estas expediciones militares. El primero de éstos retrata la "Expedición al Río Negro" del año 1879, a cargo del General Julio Argentino Roca, y fue realizado por el fotógrafo de origen italiano Antonio Pozzo y su ayudante, Alfonso Braco a pedido del gobierno argentino (pero financiado económicamente por los fotógrafos). Esta expedición estuvo compuesta por cinco divisiones que se desplegaron por el territorio norpatagónico[24], pero Pozzo sólo fotografió la división a cargo de Roca, por lo que este álbum se convirtió en el único registro visual de aquella campaña al "desierto". Esta primera división recorrió los territorios de la Pampa hasta el río Negro, específicamente hasta Choele-Choel, lugar de alto valor estratégico para los indígenas por conectar sus territorios –extendidos hacia el sur– con los del estado argentino –hacia el norte–. En este enclave se celebró el aniversario de la Revolución de Mayo (el 25 de ese mes) con el izamiento de la bandera argentina al arribo de las tropas, en un acto que simbolizó la entrada triunfal del estado argentino y, por consiguiente, de la "civilización" en el "desierto" patagónico.

El segundo álbum fotográfico, "Vistas topográficas del Territorio Nacional del Limay y Neuquén", retrata los procesos de mensura y relevamiento topográfico de los territorios recientemente conquistados por la "Campaña de los Andes al Sur de la Patagonia" a cargo del General Conrado Villegas. El objetivo perseguido con esta campaña militar era incorporar el sector norpatagónico andino como territorio soberano argentino y someter a los grupos indígenas que controlaban ese espacio estratégico que conectaba con Chile y

24. Las primeras tres divisiones ocuparon el territorio patagónico desde diversos territorios, para converger en Choele Choel: la primera columna estuvo bajo las órdenes del propio Roca, la segunda a cargo del General Conrado Villegas y la tercera bajo la autoridad del Coronel Napoleón Uriburu. Las columnas cuarta y quinta, al mando de los coroneles Nicolás Levalle y Eduardo Racedo, respectivamente, entraron por la pampa central para ocupar la zona de Trarú Lauquen y Poitahue (Viñas, D. 2003. *Indios, ejército y frontera*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires).

la Araucanía, así como sus ricos recursos[25]. Esta campaña científica, que seguía los pasos de Villegas, estuvo a cargo de los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno, quienes contrataron al fotógrafo y químico Pedro Morelli a fin de registrar el desierto conquistado y los indígenas sometidos.

Estos álbumes fotográficos han sido estudiados, algunas veces en conjunto, pero la mayor parte por separado, subrayando diferentes aspectos de los mismos de acuerdo a las disciplinas e intereses de los investigadores. El álbum de Encina y Moreno fue analizado por Vezub[26], quien centra su análisis en la campaña científico-militar, el territorio al que se dirigía y el grupo de ingenieros topógrafos que la conformó. Nos interesa especialmente resaltar los cuatro niveles de producción de sentido que el autor entiende como actuantes en estas imágenes: la enunciación del fotógrafo, la interpretación del público contemporáneo, su lectura actual y la impronta de la fotografía, en la cual incluye las poses y los gestos de los retratados. En este último caso, señala la inscripción de miedo en los rostros de algunos de los fotografiados, a la vez que remarca la falta de atención a la cámara en otras tomas del mismo grupo, que se muestra distendido frente a la presencia del dispositivo fotográfico. Al comparar algunas fotografías encuentra que los retratos de la tribu del cacique Villamain reflejan una sociedad próspera (a partir de los rostros lozanos, los cuerpos bien alimentados y los tejidos valiosos que visten), mientras las imágenes del fortín y de las tropas muestran una sociedad precaria y escasamente pertrechada.

Algunas fotografías específicas de ambos álbumes son estudiadas por Tell[27] no sólo como documento de las campañas militares, sino como discursos sobre el medio fotográfico en sí mismo. Centra su análisis en cinco imágenes en las que el encuadre incluye las sombras de la cámara y de los fotógrafos, evidenciando así los medios que posibilitan la fotografía y su propia situación de producción. Entiende estas sombras como atribuciones de autoría profesional, en el caso de Pozzo, y como marca cientificista, en el caso de Encina y Moreno, apelando en ambos casos a la legitimación del referente real representado y del sistema de representación, es decir, del dispositivo que capta la imagen.

Al analizar la producción fotográfica de Pozzo a lo largo de la "Expedición al río Negro" de 1879, Alimonda y Ferguson[28] entienden que se trató de un intento de establecer una iconografía y una memoria simbólica nacional, ya que estas fotografías contribuirían a celebrar los eventos relevantes para el poder. Así, según estos autores –con quienes coincidimos–, las fotografías panorámicas resaltan, mediante la eliminación real y visual de los habitantes originarios, el espacio "vacío" de la Patagonia, presentándolo como susceptible de ser ocupado y "civilizado". Llama su atención, y la nuestra, la ausencia del registro de la violencia o sus efectos en las fotografías de Pozzo; decisión que atribuyen a una exigencia del Ejército de producir imágenes que "tienen la ventaja de no atemorizar al futuro público de la Nación a quien van dirigidas, [pero] inscriben igualmente, de forma categórica, a la violencia como un lugar `borrado´, inasible y cómplice en el cuerpo social"[29].

Al analizar ambos álbumes fotográficos, González[30] enfoca su estudio en cómo estas imágenes en conjunción con los documentos escritos de la época construyeron, a partir de la técnica, un archivo de la nación. Señala la contradicción existente entre la intención de los documentos escritos de transmitir un relato de ocupación del "desierto" argentino, mientras que las imágenes panorámicas, desérticas y solitarias de esa geografía capturan,

25. Ingrid De Jong, "Indio, nación y soberanía en la cordillera norpatagónica: fronteras de la inclusión y la exclusión en el discurso de Manuel José Olascoaga", en *Funcionarios, diplomáticos, guerreros. Miradas hacia el otro en las fronteras de Pampa y Patagonia (siglos XVIII y XIX),* Lidia Nacuzzi ed. (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2002), 159-201.

26. Julio Vezub, *Indios y soldados, Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la "Conquista del Desierto"* (Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2002).

27. Verónica Tell, "La toma del desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica", en *Poderes de la Imagen, Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte / IX Jornadas el CAIA* (Buenos Aires: CAIA, 2003).

28. Héctor Alimonda y Juan Ferguson, "La producción del desierto", *Revista Chilena de Antropología Visual N° 4 (2004):* 1-28.

29. Alimonda y Ferguson, La producción del desierto, 16.

30. Carina González, "Barbarie natural: fotos del desierto y discusión del archivo nacional en la campaña argentina (1878-1882)", *Letras Hispanas Vol.* 8 N°1 (2012): 144-161.

quizás involuntariamente, "una naturaleza desbordada, todavía hostil hacia los vencidos (…), una insistencia metódica, la memoria de aquello que se les escapa"[31]. Así, este archivo de la nación constata, a través de su repetición, la artificialidad y arbitrariedad del discurso civilizatorio y victorioso del estado-nación argentino.

La mayoría de estos autores señalan y son sorprendidos por la ausencia de imágenes violentas, tanto de batallas y enfrentamientos, como de muertos y heridos. Para Tell esta ausencia se relaciona tanto con la elección del fotógrafo como con cuestiones técnicas (la por entonces lenta velocidad del obturador que no permitía captar imágenes en movimiento como las de una batalla), mientras que para Alimonda y Ferguson se trata de una construcción de la imagen impuesta desde las Fuerzas Armadas, y para González esa carencia se explica por la ausencia de enfrentamientos en esas campañas militares (ya que la mayoría de los indígenas de esa región habían sido apresados con anterioridad). Coincidimos con Tell y Alimonda y Ferguson en que probablemente la ausencia de imágenes violentas se relacione con una elección del fotógrafo y/o del Ejército de no representar actos bélicos o explícitamente coercitivos, para permitir la difusión de estas imágenes entre el público metropolitano, a fin de justificar las acciones llevadas adelante contra los grupos indígenas. Sin embargo, coincidimos con la hipótesis propuesta por González acerca de que los enfrentamientos fueron escasos –aunque no inexistentes–, lo que nos ayuda a pensar en los verdaderos significados de las escasas imágenes que registran experiencias de la violencia y que merecen, por lo tanto, un análisis detallado como el que proponemos desarrollar en este trabajo.

31. González, "Barbarie Natural", 158.

ÍNDICES, CONTIGÜIDAD Y REFERENTES EMPÍRICOS

A la hora de analizar teóricamente estas fotografías, las entendemos como signos indiciales, es decir, como índices de una realidad tanto representada como reproducida mediante la captura de la luz y de los referentes ubicados frente al dispositivo fotográfico. Esta concepción, que tiene sus orígenes en los planteos de Peirce[32] acerca de la teoría general de los signos, entiende la imagen fotográfica, en primer lugar, como *icono*, ya que se constituía en un medio para expresar ideas que mantienen una relación de similitud con el objeto representado y, en segundo lugar, como *índice*, ya que mantiene una relación física directa con el referente representado. Sumamente importante nos parece la idea de tiempo que transcurre entre la toma y la lectura de la imagen fotográfica planteada por Barthes[33], para quien la fotografía constituye una huella que delata que aquello que observamos y nos observa en el presente "ha sido" irremediablemente en el pasado. Sobre la base de esta idea de huella, pero con el énfasis en la génesis fotográfica, Dubois[34] defiende al "acto fotográfico" como la base para comprender la situación referencial de la fotografía. Sólo en ese pequeño momento infinito del acto fotográfico es cuando existe una verdadera copresencia y contigüidad física entre el referente y el dispositivo fotográfico. Esta copresencia es la que nos recuerda que la fotografía se constituye efectivamente en un rastro de acontecimientos históricos con los que alguna vez el dispositivo fotográfico entró en contacto, pero que esos acontecimientos fueron "arrancados del flujo de la vida y conjurados en la imagen, como es propicio decir en referencia a las prácticas mágicas, a manera de recuerdos aislados de la realidad"[35]. Esta idea de recuerdo es la que lleva a Durand[36] a pensar la experiencia de

32. Charles Peirce, *Philosophical writings* (New York Dover Publications, 1995).
33. Roland Barthes, *La cámara lúcida.* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004), 51-52.
34. Pierre Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2008 [1990]).
35. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Editorial Katz, 2011), 267.
36. Régis Durand, *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas*

la fotografía como melancólica, perturbando en mayor o menor medida el sentido de realidad del espectador.

Compartimos con estos autores la idea de una ontología indicial de las imágenes fotográficas, según la cual las fotografías mantuvieron y mantienen una relación directa con el referente representado, es decir, una relación de contigüidad física en la cual, sin el referente, no existe su representación fotográfica y, a su vez, ese referente irrepetible quedó indefectiblemente atrás en el tiempo. En consecuencia, creemos que las fotografías nos permiten el acceso a una realidad pasada, o por lo menos a una parte de ese pasado[37]; acceso que creemos se complementa con el conocimiento aportado por otros registros, tanto materiales como escritos.

En consonancia con esta postura teórica, consideramos pertinentes los lineamientos conceptuales y metodológicos de la "arqueología visual", la cual concibe a la fotografía como un artefacto socialmente construido que, por tener un carácter indicial, constituye un registro de la cultura material y de las prácticas sociales del sujeto retratado[38], es decir, su referente real representado: los indígenas. Creemos, entonces, que es posible captar tanto la visión del fotógrafo como la agencia del sujeto fotografiado desde una perspectiva teórica en la cual ambos son individuos activos y pueden fijar su huella y sus intereses –a veces– en pugna en la placa fotográfica. El resultado de este "encuentro de subjetividades" depende de los diferentes grados de libertad de acción de estos individuos que, indefectiblemente, serán mayores en los grupos hegemónicos que detentan el poder, pero no anulan totalmente el margen de injerencia de los grupos indígenas respecto de su propia representación[39].

fotográficas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995).
37. Danae Fiore y María Lidia Varela, *Memorias de papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos* (Buenos Aires: Editorial Dunken, 2009).
38. Danae Fiore, "Arqueología con fotografías: el registro fotográfico en la investigación arqueológica y el caso de Tierra del Fuego", en *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos*, Flavia Morello, Alfredo Prieto, Mateo Martinic y Gabriel Bahamonde eds. (Punta Arenas: Ediciones CEQUA, 2007), 768.
39. Danae Fiore, "Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de

Siguiendo estos lineamientos teórico-metodológicos recuperamos de una muestra total de 235 fotografías –de ambos álbumes fotográficos de las campañas militares– una muestra de 14 imágenes que representan visual e indicialmente la violencia suscitada durante la "Conquista del Desierto", a fin de rescatar las experiencias de violencia vividas por los pueblos originarios patagónicos y comprenderlas en el marco de la expansión y consolidación del estado-nación argentino y el genocidio de las poblaciones originarias.

RASTROS DE VIOLENCIA

Los dos álbumes de fotografías que representan visualmente las campañas de la "Conquista del Desierto" suman 235 imágenes, de las cuales nos centraremos en una muestra de 14 imágenes que representan algún tipo de violencia cometida contra los pueblos originarios norpatagónicos. Encontramos que en este conjunto de fotografías pueden identificarse distintas formas de representación de la violencia: a) la representación de la victoria militar y la rendición de los indígenas; b) la representación de los indígenas como ausentes; y c) la representación de la profanación del pasado indígena. Sabemos que se trata de diferentes tipos de violencia, algunas más visibles y materiales –como los ataques y las rendiciones– y algunas más simbólicas –como la invisibilización–, pero lo que las une como experiencias violentas es el hecho de que se trata en todos los casos de "mecanismos de imposición unilateral –esto es, resistidas– de la voluntad en el marco de un conflicto, que recurre a medios que se suponen a la vez perjudiciales y efectivos a la hora de forzar el consentimiento del otro"[40]. Consideramos entonces que cada una de estas formas de representación es productora de sentido, contribuyendo a la constitución de un imaginario nacional sobre el indígena, en el cual la violencia –coercitiva o simbólica– jugó un importante rol.

subjetividades", *Revista Chilena de Antropología Visual Nº 6* (2005): 69.
40. José Garriga Zucal y Gabriel Noel, "Notas para una definición antropológica de la violencia: un debate en curso", *Publicar* año VIII nº 9 (2010): 107.

RENDICIÓN, CONVERSIÓN, TRANSCULTURACIÓN

En el álbum de Encina y Moreno se pueden observar nueve fotografías de rendiciones de indígenas: cinco fotografías de la rendición de la tribu del cacique mapuche Reuque-Curá, tres fotografías de la presentación pacífica de la tribu del cacique mapuche Villamain ante el ejército y una fotografía de indios prisioneros cuyos nombres no fueron consignados en el epígrafe de la imagen, imposibilitando su adscripción étnica[41].

Reuque-Curá, cacique mapuche, hermano de Calfucurá y tío de Manuel Namuncurá, vivía con su grupo en las orillas del río Catan-Lil y en verano se trasladaban al río Aluminé. Su zona de influencia, sumamente estratégica, conectaba de un modo sencillo con Chile, donde realizaban importantes actividades comerciales. Después de Valentín Sayhueque, era el jefe que mayor número de lanzas poseía, además de una gran habilidad política: mientras mantenía la paz con el Gobierno de Buenos Aires, aprovechaba el ganado y las riquezas obtenidas en los malones de su hermano y otros caciques. Ya en 1881 el estado argentino se había lanzado a la captura de los aliados de Reuque-Curá, Rumay y Namuncurá, y en 1883 la tribu misma de Reuque-Curá fue capturada. La primera foto de su rendición, de acuerdo al epígrafe otorgado a la imagen por los ingenieros topógrafos[42], es del 6 de mayo de 1883 y muestra en primer plano a un grupo de seis oficiales militares a caballo, todos vistiendo prolijamente el uniforme militar argentino, de los cuales tres portan armas largas, presumiblemente Remingtons[43]. En el segundo plano de la imagen se divisa un gran grupo de indígenas también a caballo: algunos de los hombres, vestidos a la usanza mapuche con ponchos y vinchas, portan lanzas y una gran cantidad de mujeres cabalga junto a un niño o niña, lo cual señala la captura del total de la tribu, no sólo de los adultos. Resulta esclarecedora la bandera argentina que ondea en lo alto en el margen izquierdo de la fotografía, en una lograda composición de la imagen que señala el triunfo del estado-nación sobre este grupo de "salvajes" (Fig. 1).



Fig. 1. "El Comandante Ruibal llega a Codihue con el cacique Reuque-Curá y su tribu sometidos. Mayo 6 de 1883". Carlos Encina y Edgardo Moreno, 1882-3, Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

Las siguientes cuatro fotografías del álbum de Encina y Moreno muestran a los integrantes de la "tribu" de Reuque-Curá siendo bautizados por el Reverendo Milanesio[44]. En estas imágenes, se divisa al eclesiástico que

41. Del Río y Malvestitti señalan los diferentes rótulos atribuidos en el momento de las campañas militares a los grupos que se presentaron pacíficamente ante las autoridades y aquellos grupos que tuvieron que ser capturados por el uso de la fuerza (Walter Del Río y Marisa Malvestitti, "`Feimeo Faliuelai / Entonces ya no tenía mérito´. Apuntes sobre los liderazgos mapuche en el contexto post-awkan", *Pasado por-venir Revista de Historia 4* [2009-2010]: 64).
42. "El Comandante Ruibal llega a Codihue con el cacique Reuque-Curá y su tribu sometidos. Mayo 6 de 1883". Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.
43. Viñas, *Indios, ejército y frontera*, 98.

44. Los epígrafes de las imágenes son: "Bautismo de los indios de Reuque-Curá", "Bautismo de los indios de Reuque-Curá en Codihue. Conuene, Levi-Curá y Reuque-Curá. Mayo de 1883", "Bautismo de los indios de Reuque-Curá" e "Indios de Reuque-Curá en Codihue". Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

realiza los bautismos, vestido de blanco, diferenciándose claramente del resto de los oficiales militares, quienes visten el uniforme oscuro y participan de la ceremonia (probablemente en cumplimiento de su rol de agentes estatales). Alrededor del reverendo se ubican los hombres, mujeres y niños de la tribu de Reuque-Curá que también recibirán el bautismo. En la última fotografía de esta secuencia de imágenes de la rendición aparecen retratadas diez mujeres cobijando a sus niñas y niños, vestidos todos a la usanza mapuche con ponchos y vinchas, sentados en fila junto a un oficial militar que se mantiene de pie y baja la mirada hacia ellos, en un claro gesto de control y disciplinamiento (Fig. 2).



Fig. 2. "Bautismo de Reuque-Curá y su tribu". Carlos Encina y Edgardo Moreno, 1882-3, Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

Otras fotografías que tienen como protagonistas a los indígenas son las de la presentación ante el ejército nacional del cacique Villamain y su tribu, que fue retratada en una secuencia de tres imágenes. En la primera de ellas se observa al cacique Villamain parado en el centro de la escena, vistiendo la chaqueta del uniforme argentino junto con pantalones tipo chiripá con las mujeres de su tribu, que visten sus típicas mantas (*iküllas* en idioma mapuche) y vinchas, sentadas en el piso alrededor de la figura del cacique. En un segundo plano de esta imagen, en el margen izquierdo, posan cinco varones mapuches jóvenes, de los cuales uno porta uniforme argentino y vincha mapuche, encarnando él también (como el cacique) en su propio cuerpo la transculturación vivida por su pueblo (Fig. 3). La segunda imagen[45] muestra al cacique, también con uniforme militar argentino, junto a sus "capitanejos e indios de pelea", los cuales se ordenan en fila a un costado del cacique: algunos visten uniformes militares, otros visten ponchos, pero todos sostienen sus lanzas erguidas. La última fotografía de la serie constituye una vista panorámica de las tolderías del cacique, donde se observan algunas mujeres indígenas sentadas frente a sus toldos y nuevamente a los "indios de pelea" parados en fila en el margen izquierdo de la imagen sosteniendo sus lanzas en alto.



Fig. 3. "Villamain y su tribu". Carlos Encina y Edgardo Moreno, 1882-3, Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

45. El epígrafe dice "Tolderías, chusma e indios de pelea de Villamain". Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

Resulta llamativo en estas fotografías el uso de uniformes militares argentinos por el cacique y por algunos de sus caciquillos o "indios de pelea". La irrupción de este gesto civilizador sobre los cuerpos de los indígenas "salvajes" nos confronta con las causas y las negociaciones existentes detrás de esta "vestidura"[46]. Algunos de los autores previamente citados han entendido la práctica de la uniformización militar de los indígenas como un acto en pos de mantener la cohesión y el control autónomo de la Fuerza[47]; para otra autora se trata de una práctica castrense cuyo fin es alentar la creación de alianzas y lealtades al estado[48], enfocando la atención en las prácticas hegemónicas. Como afirmamos anteriormente, partimos de una perspectiva teórica en la cual todos los individuos están indefectiblemente dotados de agencia social y a la hora de la imagen fotográfica entablan, con distinto grado de injerencia, negociaciones sobre su representación. Consideramos, entonces, que esta imagen de un grupo mapuche transculturado hacia el uso de indumentaria castrense probablemente sea el producto de la negociación entre el cacique, que comprendía los beneficios de presentarse como "indio amigo"[49] de la nación, y la institución militar, que entendía las ventajas de mostrar a Villamain como un sujeto aliado al estado-nación, tanto porque se trató de un "operador militar clave, sin cuya participación la ocupación nacional del Neuquén hubiese sido más difícil"[50], como porque resultaba conveniente mostrar visualmente su incorporación al estado-nación argentino.

El cacique Villamain se había presentado voluntariamente ante las fuerzas del ejército, en contraposición a la rendición por las armas del cacique Reuque-Curá[51]. Esta diferencia se evidencia en la ausencia casi total de oficiales militares blancos en las fotografías de la presentación de Villamain[52], cuya presencia sí es una constante en las fotografías de la rendición de Reuque-Curá. El uso de los uniformes militares por los nativos demostraría visualmente la conversión de estos indígenas en aliados de la nación argentina, volviendo innecesario el control violento y coercitivo como el que parece representarse en las fotografías de la tribu de Reuque-Curá, donde los oficiales incluso portan armas de fuego. Consideramos, entonces, que en conjunción con la diferente situación política de ambos caciques (Villamain continuaba siendo un hombre libre y Reuque-Curá era ya un prisionero), el tratamiento visual fue también diferente: el cacique aliado porta el uniforme del ejército y posa pacíficamente exento de un control coercitivo, mientras el cacique prisionero viste su tradicional poncho y es fotografiado siempre junto a un oficial militar, presentando marcadamente quién es el dominante y quién el subalterno.

Dentro del álbum de Encina y Moreno otro grupo de indios prisioneros aparece en una fotografía cuyo epígrafe sólo indica su localización geográfica y su condición de prisioneros, pero no brinda información acerca de qué grupo se trata[53]. Estos prisioneros, hombres y mujeres vestidos con sus ropas nativas, posan sentados frente a los escasos restos de su toldería, mientras un grupo de oficiales militares posa en segundo plano. La lejanía del encuadre, la pose de sentados de los indígenas perdidos visualmente entre los pastizales y los toldos destruidos muestran a este grupo indígena como un grupo ya vencido, dominado, que no ejerce ninguna amenaza al omnipotente estado-nación que avanza sobre el desierto, venciendo incluso a indígenas anónimos cuyo anonimato se extiende muchos años luego de obtenida la imagen (Fig. 4).

46. Margarita Alvarado y Peter Mason, "Fueguia Fashion", *Revista Chilena de Antropología Visual Nº 6 (2005):* 7.
47. Vezub, *Indios y soldados*, 45.
48. González, *Barbarie natural*, 154.
49. Del Río, *Indios amigos, salvajes o argentinos*, 227.
50. Diego Escolar y Julio Vezub, "¿Quién mató a Millaman? Venganzas y guerra de ocupación nacional del Neuquén 1882-3". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2013): s/p.
51. Del Río y Malvestitti, *Feimeo Faliuelai*, 67.
52. En una sola de las tres fotografías aparecen fotografiados tres oficiales blancos con uniformes militares argentinos.
53. Ese epígrafe dice: "Mupiff. Continuación de la anterior. Indios prisioneros". Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

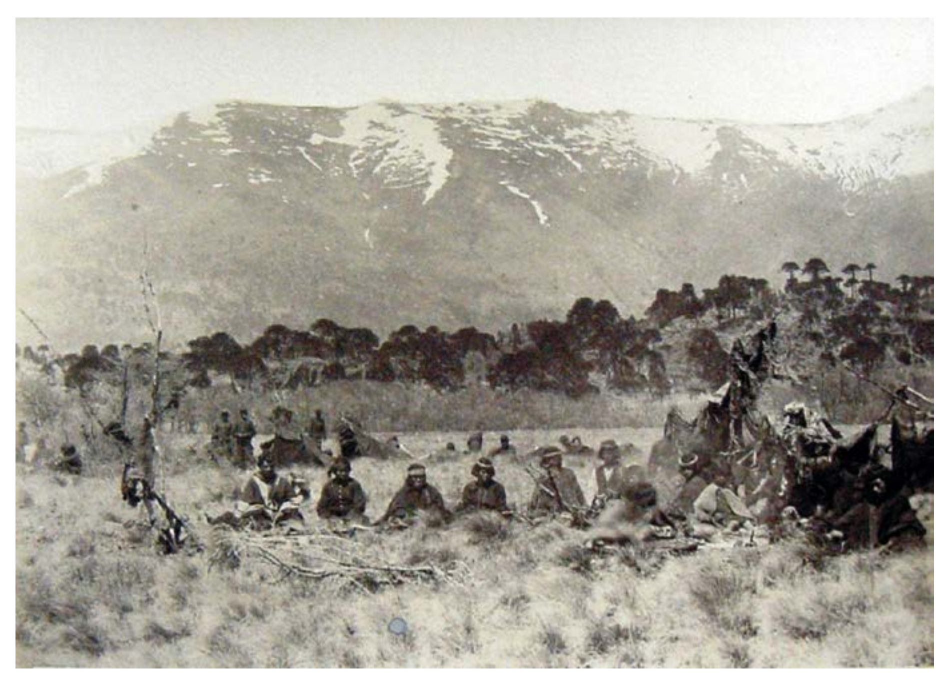


Fig. 4. "Mupiff. Indios prisioneros". Carlos Encina y Edgardo Moreno, 1882-3, Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

Consideramos que en estos registros fotográficos de las rendiciones de los indígenas norpatagónicos, tanto los bautismos como el uso del uniforme reglamentario evidencian mecanismos de transculturación y de conversión de los indígenas para incorporarlos al estado-nación argentino. Su incorporación sería siempre marginal: económicamente como mano de obra explotada, políticamente como ciudadanos dominados e ideológicamente como sujetos subalternos[54].

INVISIVILIZACIÓN DE LOS FOTOGRAFIADOS

En tres imágenes del álbum de Encina y Moreno aparecen representados grupos indígenas, la mayoría de ellos posando frente a cámara; sin embargo, no aparecen siquiera nombrados en los epígrafes de las fotografías, invisibilizándolos. Una de las imágenes, cuyo epígrafe es "Bosque de ñires al pie del cerro Ruca Choroy", muestra un grupo de veintidós indígenas (siete hombres, cinco mujeres y diez niños y niñas) todos vestidos a la usanza mapuche, posando para el dispositivo fotográfico en medio del bosque. Los hombres posan parados en fila, algunos de ellos portando su lanza, y las mujeres y niños posan sentados en el pasto debajo de los hombres; canon de representación que se repite en otras fotografías de indígenas del álbum: varones en poses activas y mujeres en poses pasivas.

Otra imagen, cuyo epígrafe dice "Cajón del arroyo Epic-Olguín", muestra un pequeño grupo de siete indígenas (un hombre adulto, tres mujeres y tres niños), de los cuales algunos están sentados en el piso, otros parados de perfil, en poses relajadas, casi ignorando la presencia de la cámara. Se trata de una de las escasas fotografías que aparentan ser espontáneas, aunque sabemos que la tecnología fotográfica de la época no permitía la toma de fotografías realmente espontáneas y menos aún sin que el fotografiado se enterara[55]. Resultan llamativas las dos lanzas clavadas en el suelo en el margen izquierdo de la imagen, en contraposición con todas las otras imágenes de indígenas sosteniendo sus lanzas erguidas y de manera amenazante. Las lanzas inactivas se condicen con el tono general de la imagen: pacífico y relajado.

La última fotografía del álbum que expone a un grupo indígena (siguiendo el orden dado por sus autores), cuyo epígrafe dicta "Cajón del arroyo Tro-Cofquen", muestra un grupo de cuatro hombres y tres niños de espaldas al lado de dos oficiales del ejército, uno a caballo y el otro de pie. Resulta paradigmático el hecho de que la última imagen que retrata un grupo in-

54. Mauricio Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas, *Constructores de Otredad. Una Introducción a la Antropología Social y Cultural* (Buenos Aires: EUDEBA, 2004).

55. Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: Edhasa, 1996).

dígena sea de espaldas, por lo que las individualidades de estos indígenas quedan doblemente desdibujadas: mientras la imagen no capta sus rostros, el epígrafe tampoco los nombra como protagonistas de la fotografía (Fig. 5).



Fig. 5. "Cajón del arroyo". Carlos Encina y Edgardo Moreno, 1882-3, Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

En estas tres imágenes fotográficas los indígenas retratados no son nombrados en los epígrafes, ya que éstos hacen referencia a accidentes geográficos como cañones, arroyos y bosques, solapando la presencia indígena en la imagen y, por extensión, diluyendo su presencia en el territorio. La referencia al territorio y no a sus pobladores opera como una apropiación violenta de esa geografía y desdibuja a sus dueños originales y originarios, que ahora son meros prisioneros estatales o ciudadanos subalternos que no merecen siquiera ser incluidos como sujetos de la imagen.

PROFANACIÓN DEL PASADO

Dos fotografías del álbum de Encina y Moreno retratan cementerios indígenas, las cuales fueron obtenidas en 1882-3 en las cercanías de la confluencia de los ríos Limay y Neuquén. En la primera de esas imágenes se observa a seis indígenas, acompañados de dos perros, que posan mirando hacia la cámara en una colina, rodeados de árboles pequeños y arbustos. Dos de esos indígenas visten sus tradicionales ponchos, mientras que los otros cuatro visten chaquetas occidentales; sin embargo, los seis individuos llevan sus autóctonas vinchas. Nuevamente, estos nativos retratados no aparecen en el álbum como sujetos de la imagen, ya que el epígrafe sólo menciona "Cementerio indígena", en alusión al montículo sobre el cual se encuentran parados los sujetos fotografiados (Fig. 6).



Fig. 6. "Cementerio indígena". Carlos Encina y Edgardo Moreno, 1882-3, Museo Roca, Buenos Aires, Argentina.

La segunda de estas fotografías, cuyo epígrafe indica "Chenque de Matrinancó", muestra lo que puede inferirse como la profanación de un chenque o cementerio indígena. En la imagen se observa un montículo de sedimento –el mismo de la imagen anterior– recientemente revuelto sobre el que aparecen esparcidos restos óseos de animales, así como, en el centro, seis cráneos humanos[56]. Los indígenas que posaban frente a la cámara en la imagen precedente ya no aparecen en esta toma, dejando el protagonismo a los restos óseos de quienes posiblemente sean sus antepasados. Aunque no esté aclarado en los escritos, esta excavación efectuada en el marco de la "Conquista del Desierto" podría haberse llevado a cabo con algún interés científico, aunque el trato dado a los restos humanos no deja de constituirla en profanación[57].

De acuerdo a nuestra lectura, consideramos que en estas dos imágenes opera un interesante mecanismo visual de presencia/ausencia de los indígenas. En la primera de estas fotos, los indígenas presentes (en el doble sentido de vivos y de contemporáneos) son retratados posando sobre el cementerio donde descansan los restos de sus antepasados, como si a través de la presencia indígena contemporánea el fotógrafo ilustrara, imaginara, ejemplificara a aquellos indígenas ausentes (fallecidos) que descansan bajo tierra. En la segunda imagen, donde los restos de aquellos antepasados ya fueron profanados y perturbados, los indígenas presentes ya no son necesarios para ilustrar a los indígenas ausentes; sus restos materiales están allí presentes como testimonio[58].

56. Ver detalles de esta imagen en Danae Fiore y Ana Butto, "Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos (2014*): s/p.
57. Mónica Quijada, "Ancestros, ciudadanos, piezas de museo. Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina (siglo XIX)", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe nº* 9 (1998): 32.
58. Este mismo mecanismo ha sido identificado en fotografías de excavaciones arqueológicas del Noroeste Argentino por María José Saletta, "La primacía del objeto en la práctica arqueológica en las fotografías tomadas durante los trabajos de campo en el NOA (1905 a 1930)", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXXV (2010): 241.

Estas fotografías se convierten entonces en un acto de violencia simbólica constituida sobre un acto de violencia real en el cual el pasado indígena es profanado, mientras los indígenas presentes son transculturados, tomados prisioneros, diezmados[59]. La profanación del pasado y la eliminación de aquel presente indígena constituyen dos caras del mismo proceso: el genocidio de los pueblos originarios norpatagónicos[60].

REFLEXIONES FINALES

En este trabajo nos propusimos revisar y analizar el corpus de fotografías producido durante la "Conquista del Desierto" argentina, a fin de identificar las representaciones de violencia en estas campañas militares contra los grupos indígenas norpatagónicos, en el contexto de la conformación y expansión del estado-nación argentino hacia fines del siglo XIX. En este contexto de campañas militares ampliamente registradas fotográficamente, como la dirigida al Río Negro en 1879 y la destinada a Neuquén en 1882-3, la expectativa común fue la de encontrar imágenes violentas y cruentas, que documenten el fragor de las batallas, como lo hicieron y continúan haciendo las fotografías producidas en guerras. Sin embargo, en los dos álbumes fotográficos que documentan la "Conquista del Desierto", la mayoría de las fotografías muestran el paisaje, las tropas y el territorio "desértico" que, una vez terminada la campaña, pasaría a formar parte de las fronteras estatales, invisibilizando en la totalidad de la colección las escasas imágenes que registran experiencias de la violencia.

De esta manera, en una primera mirada a esta muestra fotográfica, las imágenes violentas parecen ausentes, invisibilizadas; pero al revisar estas imágenes más detenidamente y, atentos a que la violencia no es siempre

59. Walter Del Río, *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)* (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2010).
60. Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina* (Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2007), 90.

coercitiva, cruenta y altamente visible, sino que ésta puede actuar de manera consensuada y materializarse sutilmente en los cuerpos de los ciudadanos[61], nuevas visiones emergen. Atentos a las diversas experiencias de violencia cultural y simbólica a las que estuvieron sujetos los indígenas, las fotografías que habían pasado desapercibidas en una primera mirada de conjunto pueden ser releídas, adquiriendo un nuevo espectro de interpretación.

Así, las fotografías que registran las rendiciones, las presentaciones indígenas ante la autoridad castrense y la transculturación evidenciada tanto en los bautismos como en el porte de los uniformes militares argentinos nos muestran el avance de la "civilización" sobre el "desierto" y sus pobladores originarios. La "civilización" y la violencia que su implantación acarrea para estos pueblos originarios se materializa en los cuerpos de los sujetos a partir de su transformación en prisioneros, su conversión a la fe católica, su inserción en las filas del ejército y su consecuente incorporación, siempre marginal, dentro de los límites de la institución estatal.

A su vez, las imágenes de grupos indígenas que no son siquiera incluidos como parte del epígrafe de la fotografía operan como la contraparte simbólica de la eliminación física de estos pueblos: borrando sus nombres, escondiendo su presencia, negándoles su identidad. Por su parte, las imágenes de la profanación de uno o dos cementerios indígenas funcionan a modo de captura, tanto material como visual, de aquel pasado indígena que, en ese acto, deja de ser propio de sus actores y pasa a ser propiedad del estado-nación (especialmente dado que los restos de los antepasados indígenas pasaron a acrecentar las colecciones museográficas de la nación)[62]. Las fotografías de los indígenas ausentados de los epígrafes y los restos indígenas profanados nos llevan a reflexionar sobre el poder de la imagen, que puede tanto dotar de agencia al fotografiado, haciéndolo presente y otorgándole un lugar en la imagen de la nación, como puede apropiarse del cuerpo indígena presente o ausente (en el caso de los restos óseos) ignorando su individualidad, negando su identidad y capturando en un mismo proceso su presente y su pasado.

A pesar de que las colecciones fotográficas de la "Conquista del Desierto" no encierran imágenes ostensiblemente violentas –como sí muchas imágenes contemporáneas de guerras–, posiblemente a fin de justificar las acciones estatales y militares argentinas en territorio patagónico[63], un segundo análisis permite rescatar este pequeño corpus de imágenes que visualizan de manera muy sutil las experiencias de violencia sufridas por estos pueblos originarios. Más allá del intento de presentar estas campañas como "guerras limpias"[64], el rescate de estas imágenes violentas nos permite reconstruir una parte menos visible de la historia y recuperar así las experiencias violentas vividas por los pueblos originarios de la Argentina durante las campañas militares, experiencias que quedaron plasmadas en los haluros de plata.

BIBLIOGRAFÍA:

Alimonda, Héctor y Juan Ferguson. "La producción del desierto". *Revista Chilena de Antropología Visual n°* 4 (*2004):* 1-28.

Alvarado, Margarita y Peter Mason. "Fueguia Fashion". *Revista Chilena de Antropología Visual nº 6 (2005): 2-18.*

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bandieri, Susana. *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida.* Buenos Aires: Editorial Paidós, 2004.

61. Michel Foucault, *Microfísica del poder*, 164.
62. Quijada, *Ancestros, ciudadanos, piezas de museo*, 34.
63. Ana Butto, "Con el foco en el otro: Las representaciones visuales acerca del indio y el territorio en los expedicionarios de la conquista del desierto en las campañas de 1879 y 1883", en *Entre pasados y presentes III, Estudios Contemporáneos en Ciencias Antropológicas,* Nora Kuperszmit, Teresa Lagos Marmol, Leonardo Mucciolo y Mariana Sacchi eds. (Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2012), 117.
64. Alimonda y Ferguson, *La producción del desierto*, 16.

Bayer, Osvaldo. *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios.* Buenos Aires: Ediciones El Tugurio, 2010.

Bechis, Marta. "Instrumentos metodológicos para el estudio de las relaciones interétnicas en el período formativo y de consolidación de estados nacionales". *Etnicidad e Identidad*, Cecilia Hidalgo y Liliana Tamagno eds. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992: 82-108.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Editorial Katz, 2011.

Boivin, Mauricio, Ana Rosato y Victoria Arribas. *Constructores de Otredad. Una Introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: EUDEBA, 2004.

Butto, Ana. "Con el foco en el otro: Las representaciones visuales acerca del indio y el territorio en los expedicionarios de la conquista del desierto en las campañas de 1879 y 1883". *Entre pasados y presentes III, Estudios Contemporáneos en Ciencias Antropológicas,* Nora Kuperszmit, Teresa Lagos Marmol, Leonardo Mucciolo y Mariana Sacchi eds. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2012: 105-121.

De Jong, Ingrid. "Indio, nación y soberanía en la cordillera norpatagónica: fronteras de la inclusión y la exclusión en el discurso de Manuel José Olascoaga". *Funcionarios, diplomáticos, guerreros. Miradas hacia el otro en las fronteras de Pampa y Patagonia (siglos XVIII y XIX),* Lidia Nacuzzi ed. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2002: 159-201.

Del Río, Walter y Marisa Malvestitti. "Feimeo Faliuelai / Entonces ya no tenía mérito". Apuntes sobre los liderazgos mapuche en el contexto post-awkan". *Pasado por-venir Revista de Historia 4* (2009-2010).

Del Río, Walter. "Indios amigos, salvajes o argentinos. Procesos de construcción de categorías sociales en la incorporación de los pueblos originarios al estado-nación (1870-1885)". *Funcionarios, diplomáticos, guerreros. Miradas hacia el otro en las fronteras de Pampa y Patagonia (siglos XVIII y XIX), Lidia Nacuzzi ed.* Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2002: 203-246.

Del Río, Walter. *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

Dubois, Pierre. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008 [1990].

Durand, Régis. *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

Escolar, Diego y Julio Vezub. "¿Quién mató a Millaman? Venganzas y guerra de ocupación nacional del Neuquén 1882-3". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2013). s/p.

Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina.* Buenos Aires: Fondo Cultura Económica, 2007.

Fiore, Dánae y Ana Butto. "Violencia fotografiada y fotografías violentas. Acciones agresivas y coercitivas en las fotografías etnográficas de pueblos originarios fueguinos y patagónicos". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014): s/p.

Fiore, Dánae y María Lidia Varela. *Memorias de papel. Una arqueología visual de las fotografías de pueblos originarios fueguinos*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2009.

Fiore, Dánae. "Arqueología con fotografías: el registro fotográfico en la investigación arqueológica y el caso de Tierra del Fuego". *Arqueología de Fuego-Patagonia. Levantando piedras, desenterrando huesos... y develando arcanos*, Flavia Morello, Alfredo Prieto, Mateo Martinic y Gabriel Bahamonde eds. Punta Arenas: Ediciones CEQUA, 2007: 767-778.

Fiore, Dánae. "Fotografía y pintura corporal en Tierra del Fuego: un encuentro de subjetividades". *Revista Chilena de Antropología Visual nº 6* (2005): 55-73.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992.

Garriga Zucal, José y Gabriel Noel. “Notas para una definición antropológica de la violencia: un debate en curso”. *Publicar* año VIII nº 9 (2010): 97-121.

González, Carina. “Barbarie natural: fotos del desierto y discusión del archivo nacional en la campaña argentina (1878-1882)”. *Letras Hispanas Vol.* 8 n°1 (2012): 144-161.

Lenton, Diana. “La `cuestión de los indios´ y el genocidio en los tiempos de Roca: sus repercusiones en la prensa y la política”. *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios,* Osvaldo Bayer ed. Buenos Aires: Ediciones El Tugurio, 2010: 29-49.

Lois, Carla. “La invención del desierto chaqueño. Una aproximación a las formas de apropiación simbólica de los territorios del Chaco en los tiempos de la formación y consolidación del estado nación argentino”. *Scripta Nova N°38 (1999)*:1-27.

Mandrini, Raúl. *Vivir entre dos mundos. Las fronteras del sur de la Argentina. Siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

Marx, Karl y Frederich Engels. *La ideología alemana. Buenos Aires:* Nuestra América, 2010 [1846].

Mases, Enrique. *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1930).* Buenos Aires: Prometeo libros, 2010.

Montserrat, Marcelo. *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

Nacuzzi, Lidia. *Funcionarios, diplomáticos, guerreros. Miradas hacia el otro en las fronteras de Pampa y Patagonia (siglos XVIII y XIX).* Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2002.

Nacuzzi, Lidia. *Identidades impuestas. Tehuelches, aucas y pampas en el norte de la Patagonia*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 2005.

Nielsen, Axel y William Walker. “Conquista ritual y dominación política en el Tawantinsuyu”. *Sed Non Satiata. Teoría Social en la Arqueología Latinoamericana Contemporánea*, Andrés Zarankin y Félix Acuto eds. Buenos Aires: Ediciones del Tridente, 1999: 153-169.

Palermo, Miguel Angel. Reflexiones sobre el llamado “complejo ecuestre” en la Argentina, *Runa* Vol. XVI (1986): 157-178.

Papazian, Alexis y Mariano Nagy. “La Isla Martín García como campo de concentración de indígenas hacia fines del siglo XIX”. *Historia de la crueldad argentina: Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios,* Osvaldo Bayer ed. Buenos Aires: Ediciones El Tugurio, 2010: 77-96.

Peirce, Charles. *Philosophical writings*. New York Dover Publications, 1995.

Quijada, Monica Carmen Bernard y Arnd Schneider. *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

Quijada, Mónica. “Ancestros, ciudadanos, piezas de museo. Francisco P. Moreno y la articulación del indígena en la construcción nacional argentina (siglo XIX)”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe nº* 9 (1998): 21-46.

Saletta, María José. “La primacía del objeto en la práctica arqueológica en las fotografías tomadas durante los trabajos de campo en el NOA (1905 a 1930)”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XXXV (2010): 219-144.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.

Sontag,Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Tell, Verónica. “La toma del desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica”. *Poderes de la Imagen, Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte / IX Jornadas el CAIA.* Buenos Aires: CAIA, 2003.

Vezub, Julio. *Indios y soldados. Las fotografías de Carlos Encina y Edgardo Moreno durante la “Conquista del Desierto”.* Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2002.

Viñas, David. *Indios, ejército y frontera.* Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

EL IMAGINARIO DE LAS CRUZADAS EN LA JERUSALÉN LIBERADA DE TORQUATO TASSO Y EL ARTE DE LA CONTRARREFORMA: ALGUNAS NOTAS SOBRE LA NOSTALGIA DE LA GUERRA SANTA Y LA UNIDAD ESPIRITUAL (SS. XVI-XVII)

PABLO CASTRO HERNÁNDEZ*
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

Resumen: En el presente estudio analizamos el imaginario y la nostalgia de las cruzadas en la Jerusalén Liberada de Torquato Tasso y el arte de la Contrarreforma. En primer lugar, examinamos el concepto de guerra santa en la obra del poeta italiano, reflejando un 'espíritu cruzado' que proyecta el triunfo de la cristiandad y la unidad espiritual. Posteriormente, revisamos la visión nostálgica de la cruzada de Tasso aplicada en el arte de la Contrarreforma, en el que se transmiten los valores ortodoxos y moralizantes de la Iglesia católica. Con esto se busca consolidar la espiritualidad de la cristiandad en su lucha contra el protestantismo y la amenaza islámica.

Palabras clave: Cruzadas – Nostalgia – Imaginario – Torquato Tasso – Arte de la Contrarreforma

Abstract: In this present study we analyze the imaginary and the nostalgia of the Crusades in the Jerusalem Delivered by Torquato Tasso and the art of the Counter-Reformation. First, we examine the concept of holy war in the work of the Italian poet, reflecting a 'crossed spirit' which projects the triumph of Christianity and spiritual unity. Later, we review the nostalgic vision of Tasso's crusade applied in the art of the Counter-Reformation, in which the orthodox and moralizing values of the Catholic Church are transmitted. This seeks to consolidate the spirituality of Christianity in its fight against the Protestantism and the Islamic threat.

Keywords: Crusades – Nostalgia – Imaginary – Torquato Tasso – Counter-Reformation Art

* Licenciado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesor de la Universidad Alberto Hurtado, Universidad de los Andes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano y Programa PENTA UC de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 76-93
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 26-12-2016
Aceptado: 12-03-2017



ISSN: 2014-1874

En un interesante estudio de Carole Hillebrand titulado "El legado de las cruzadas", se menciona que los europeos, a pesar de haber perdido Tierra Santa, no olvidaron el empuje de las cruzadas hacia Oriente. Hay un recuerdo que se mantiene en el imaginario colectivo, donde gran parte de la percepción que poseen los europeos sobre el mundo islámico tiene su origen en la experiencia de las cruzadas[1]. Sin ir más lejos, en la literatura renacentista de Ludovico Ariosto y barroca de Torquato Tasso, las letras románticas de François-René de Chateaubriand y Walter Scott, o el arte decimonónico de Carl Friedrich Lessing, David Roberts y Gustav Doré, apreciamos cómo se construyen imaginarios acerca de los cruzados, el ideal de caballería y la guerra santa contra el Islam. La épica de las cruzadas en estas expresiones literarias, visuales y culturales conserva un sueño de recuperar una tierra que se considera que pertenece a la cristiandad, como también de frenar todo avance de la amenaza islámica que se expande en el mundo mediterráneo.

Ahora bien, si nos centramos en la obra *Jerusalén Liberada* de Torquato Tasso, publicada en 1581, podremos notar cómo se elabora un poema que trata sobre la primera cruzada y la conquista de Jerusalén (1096-1099). Esta obra recoge parte de los sucesos históricos de la cruzada, como también hechos, diálogos y personajes ficticios, donde el objetivo es presentar la lucha de los cristianos contra los infieles islámicos.

De este escrito nos interesa analizar la visión de la cruzada y la guerra santa que construye Torquato Tasso, como también las representaciones e imaginarios socio-culturales que se articulan en torno al arte de la Contrarreforma inspirado en su relato[2]. Sobre esto resulta interesante cuestionarse: ¿cuál es el concepto de guerra que utiliza el autor en su narrativa y de qué manera lo resignifica a su propio tiempo? ¿Y en qué medida las representaciones e imaginarios que se proyectan sobre la 'cruzada' en el arte de la Contrarreforma buscan reforzar la unidad espiritual del mundo cristiano?

Para Andrew Fichter, el poema se centra en la epopeya de la primera cruzada, donde los cristianos combaten para liberar Jerusalén del control pagano. Es una obra que narra el progreso espiritual del hombre hacia la Jerusalén celeste, reflejando una regeneración moral de la comunidad cristiana[3]. Según William Wistar Comfort, la obra posee una inspiración religiosa, en la cual los cruzados deben enfrentarse a las tentaciones de la carne y el demonio[4]. En cierta medida, es una guerra entre el bien y el mal, donde se combate contra los vicios y los pecados. Las tentaciones están en las mujeres sarracenas y su hermosura, los problemas de ambición de poder y las riquezas materiales.

Para Jacob Burckhardt, la *Jerusalén Liberada* es un admirable "monumento de la Contrarreforma"[5]; en otras palabras, un escrito que responde

1. Hillebrand, Carole, «El legado de las cruzadas». En Thomas Madden, *Cruzadas* (Barcelona: Blume, 2008): 202.
2. Dentro de las obras escogidas para el análisis, hemos considerado diversas representaciones visuales pertenecientes a los siglos XVI y XVII, las cuales tratan sobre la *Jerusalén Liberada* y aplican un lenguaje visual centrado en los elementos de la Contrarreforma. En primer lugar, se examina el dibujo de *El anuncio a Godofredo de Bouillon*, realizado por Domenico Mona (1550-1602), pintor italiano tardo-renacentista, donde se representa al duque Godofredo recibiendo el anuncio del ángel Gabriel para emprender la cruzada a Tierra Santa. Junto con esto, se estudia el grabado de la *Gerusalemme Liberata* (edición de Génova, 1590), realizado por Bernardo Castello (1557-1629), pintor italiano tardo-manierista que se centra en el arte sagrado y religioso. En este grabado apreciamos el combate entre cristianos y musulmanes y la aparición de fuerzas sobrenaturales, como ángeles y demonios que reflejan la alegoría de una lucha espiritual. Asimismo, se revisa la pintura *Tancredo bautizando a Clorinda* (c.1585) de Domenico Tintoretto (1560-1635), pintor italiano del barroco, quien recoge en su obra el concepto del bautismo como sacramento, reforzando el poder y unidad del espíritu católico. También analizamos la obra *Los compañeros de Reinaldo combatiendo contra un dragón* (1633-34) de Nicolas Poussin (1594-1665), pintor francés de la escuela clasicista, quien representa a los guerreros cristianos combatiendo contra el dragón, como parte de la lucha contra el mal. Del mismo modo, estudiamos el grabado de *Altamoro rindiéndose ante Godofredo* (ed. de François L'Anglois, 1603-1647), realizado por Antonio Tempesta (1555-1630), pintor y grabador italiano del barroco, quien muestra cómo los cristianos conquistan Jerusalén y los infieles se rinden ante su poder. Finalmente, consideramos el grabado de *Godofredo* realizado por Jacques Stella (1596-1657), pintor y grabador del clasicismo francés, quien representa al duque de la Baja Lorena como un héroe vencedor, contando con el apoyo divino y la palma de la victoria.
3. Fichter, Andrew, «Tasso's Epic of Deliverance», *PMLA*, vol. 93, núm. 2 (1978): 265.
4. Wistar Comfort, William, «The saracens in Italian Epic Poetry», *PMLA*, vol. 59, núm. 4 (1944): 903.
5. Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Buenos Aires: Losada, 1952): 255.

al contexto reformador de la Iglesia para generar la unidad en el catolicismo, tanto en su combate contra los protestantes como contra los turcos otomanos. Una idea que V. Stanley Benfell también destaca, sosteniendo que la unidad religiosa de la Contrarreforma se encuentra en la autoridad centralizada de la Iglesia. Todos los cristianos deben inclinarse ante una sola cabeza y abrazar la verdadera doctrina de Cristo. Para Tasso, Godofredo de Bouillon se transforma en el personaje que debe unificar al pueblo cristiano, siguiendo el mandato de Dios, para establecer un orden y unidad que le permitan recuperar la Tierra Santa[6].

Bajo nuestra perspectiva, consideramos que Tasso construye un relato basado en la nostalgia, en cuanto busca rememorar las hazañas del pasado, resignificando la lucha que mantienen los cristianos para conservar su unidad espiritual y hacer frente a la amenaza otomana. En un contexto en el cual la caballería ha entrado en un paulatino ocaso, la *Jerusalén liberada* viene a rescatar un 'espíritu cruzado' que refleja la defensa de la fe y la unidad interior del alma. Tasso utiliza el pasado glorioso de la primera cruzada para recordar los tiempos del triunfo de la cristiandad, como parte de una guerra justificada y sagrada que cuenta con el apoyo de Dios. Ese mismo espíritu se debe proyectar en el guerrero cristiano del siglo XVI, tanto en la lucha interior contra la corrupción del alma que está dislocando a la unidad católica, como también contra el Imperio Otomano, con quienes mantienen diversas guerras en la frontera oriental de Europa y el mundo mediterráneo.

Si bien para Tasso la guerra tiene un trasfondo espiritual, un sentido sagrado de una lucha que se realiza por Dios y busca defender a la cristiandad, el uso nostálgico de la guerra santa no sólo se queda en el plano martirial, donde el guerrero cristiano muere en el campo de batalla por la fe, purificando el alma y alcanzando el reino celestial. Para el poeta italiano, esta añoranza de la primera cruzada es un modo de recordar un pasado glorioso que inspire a sus coetáneos a hacer frente a las amenazas de su tiempo. Es una lucha sagrada que puede conceder la gloria, el honor y la palma de la victoria. El triunfo de esta guerra proyecta la consolidación de la Iglesia y la unidad católica.

De este modo, es posible comprender cómo el discurso de Tasso se articula en función de la política de la Contrarreforma, lo cual se proyecta inclusive en las representaciones plásticas de los siglos XVI y XVII. Mediante el arte de la reforma católica se rescatan símbolos y alegorías de la obra del poeta italiano, configurando un discurso centrado en la unidad y el triunfo del cristianismo. En esta línea, apreciamos cómo se resaltan temas inspirados en las escenas bíblicas, como la Anunciación a Godofredo o el Bautismo de Clorinda por Tancredo, en los cuales existe un interés por consolidar las bases de la espiritualidad católica. La Iglesia se apoya en el arte para enseñar a la sociedad, transmitiendo valores ortodoxos y moralizantes de su doctrina, los cuales indiquen el 'recto' camino de los fieles que permitan alcanzar la salvación. En definitiva, a través del poema de Tasso y las representaciones visuales que se articulan en torno a la *Jerusalén Liberada*, podemos vislumbrar cómo se estereotipa la noción de 'cruzada' y sus 'enemigos', ya sean protestantes o infieles. El objetivo fundamental es hacer un llamado a la unidad católica de luchar contra los vicios y los pecados en el plano espiritual y moral, como también contra la expansión turca que se considera un peligro para la cristiandad. La nostalgia de la guerra santa es un arma de la reforma católica que busca recuperar la gloria de antaño, con el fin de legitimar un orden caballeresco en crisis y alcanzar la victoria de la fe.

REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS: APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

Si nos aproximamos al estudio de las mentalidades notaremos que adquiere gran relevancia para la construcción histórica y cultural, en cuanto concentra estructuras del pensamiento y las ideas vinculadas a los discursos de los sujetos, como también en la elaboración de imágenes, representaciones e imaginarios que permiten comprender las identidades de los grupos

6. Benfell, V. Stanley, «Tasso's God: Narrative authority in the Gerusalemme Liberata», *Modern Philology*, vol. 97, núm. 2 (1999): 183.

sociales. Tal como explica Patrick Hutton, las mentalidades permiten acercarse a la cultura de los sujetos, considerando las actitudes de las personas en su cotidianeidad y dando cuenta de sus estados mentales a través de imágenes, códigos lingüísticos, gestos expresivos, rituales religiosos y costumbres sociales[7]. Las mentalidades expresan la vida cultural de las personas, no ya en una perspectiva individual, sino tomando en cuenta sus actitudes, comportamientos y prácticas grupales que conforman parte de una mentalidad colectiva. Según Jacques Le Goff, las mentalidades se encuentran en directa relación con las identidades de las culturas, donde la noción de lo imaginario cumple un papel fundamental al vincularse al mundo de las ideas y lo invisible. Con las mentalidades y lo imaginario se representan ideas, símbolos e imágenes que tienden a reconstruir realidades sociales[8]. En torno a esto es posible comprender cómo las imágenes mentales permiten construir realidades en un plano intangible e inmaterial. Las mentalidades articulan representaciones de la realidad, las cuales transitan entre las relaciones de las psiquis colectivas y las percepciones del mundo interior y exterior de los sujetos y su vida socio-cultural.

En el caso de la representación, ésta se entiende como un proceso de construcción cultural e identitaria de los grupos sociales. Roger Chartier indica que la representación se puede dar en dos niveles: el primero como una construcción de la identidad social que es resultado de una representación impuesta por los grupos que poseen el poder de clasificar y designar la definición, y el segundo como la representación (o auto-representación) que cada grupo hace de sí mismo[9]. En otras palabras, tanto la representación que es impuesta por otro como la generada por el propio grupo social, son formas de expresar la identidad de cada cultura, denotando rasgos, discursos y mentalidades que definen realidades múltiples, pero que en su conjunto construyen la esencia del objeto representado. Para F. R. Ankersmit, la construcción de la identidad refleja un significado cultural, el cual se encuentra asociado a una representación, es decir, a una forma de representar el mundo[10]. En este sentido, la representación es un modo de construcción de identidad, en cuanto expresa las relaciones del sujeto que representa el objeto, estableciendo discursos, percepciones y enfoques subjetivos donde se proyecta *su* realidad con cargas propias de su contexto histórico y cultural.

Finalmente, podemos establecer una relación conceptual entre las imágenes y los imaginarios. Por imagen entendemos “la representación que hacemos de una cosa, ya sea en nuestra mente, a través de las palabras o por medio de la pintura, escultura, o alguna otra forma de manifestación gráfica y plástica”[11]. Tal como explica Olaya Sanfuentes, la imagen da cuenta de “una figuración que individual o colectivamente realizamos, producimos y en cierto modo fabricamos de la realidad”[12]. La imagen en su diversidad de expresiones articula una expresión cultural basada en un contexto, intencionalidad y discurso, donde se reflejan elementos propios de la realidad del sujeto que elabora dicha imagen[13].

Ahora bien, de estas imágenes elaboradas por los grupos sociales, las cuales albergan significados y comunican ideas, podemos desprender relaciones con los imaginarios. Este último concepto se articula de forma directa con la imaginación, una sucesión de imágenes que refleja un sentir colectivo de la sociedad, en el cual se proyectan estereotipos, prejuicios y representacio-

7. Hutton, Patrick, «The history of the mentalities: the new map of the Cultural History», *History and Theory*, vol. 20, núm. 3 (1981): 237-238.

8. Le Goff, Jacques, «Las mentalidades: una historia ambigua», en Le Goff y Nora, *Hacer la historia*, vol. 3 (Barcelona: Laia, 1985): 81-98.

9. Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 2005): 56-57.

10. Ankersmit, F. R., «Historical representation», *History and Theory*, vol. 27, núm. 3 (1988): 210.

11. Sanfuentes, Olaya, *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso* (Santiago, Ediciones UC, 2009): 157.

12. *Ídem.*

13. Tal como explica Ivan Gaskell, con las imágenes se puede recuperar el «ojo de la época», que es la forma en la cual se proyecta culturalmente una sociedad mediante las fuentes y material visual [Gaskell, Ivan, «Historia de las imágenes». En Peter Burke, et. al., *Formas de hacer historia* (Madrid: Alianza, 1994): 229].

nes colectivas. El imaginario es la creación de nuevas realidades sobre un determinado objeto. Para Philippe Malrieu, "lo imaginario constituye la reasunción, la inserción de las imágenes espontáneas en un marco que les confiere un significado"[14]. Podemos ver esto como un conjunto de imágenes que establecen una definición de una realidad, la cual se mueve en el plano de lo consciente y lo inconsciente, tejiendo percepciones psico-sociales. Juan Camilo Escobar señala que lo imaginario se observa en tres niveles: en primer lugar, como producto de la imaginación; en segundo lugar, como conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes; y, en tercer lugar, como un imaginario de la sociedad o grupo social, es decir, una representación colectiva[15]. De este modo, es posible apreciar cómo los imaginarios expresan sensibilidades colectivas que permiten comprender las estructuras mentales y culturales de las sociedades en el espacio y el tiempo.

EL IMAGINARIO DE LA GUERRA Y LA NOSTALGIA DE LAS CRUZADAS

A pesar de la caída de San Juan de Acre en 1291, último baluarte de los cruzados en los Santos Lugares, el espíritu de la guerra santa no decae en toda la sociedad occidental. Aún hay quienes conservan la esperanza de recuperar este espacio sagrado, de acabar con los infieles musulmanes y de poder peregrinar libremente hacia la tierra donde estuvo Cristo. Tanto las crónicas como los libros de viajes hablan con cierta nostalgia de Tierra Santa, acrecentando un deseo de recuperar un espacio sagrado que consideran que les pertenece, como también de combatir contra los musulmanes para frenar su expansión y amenaza. En 1316, el fraile dominico Guillermo Adán en su obra *De modo Sarracenos extirpandi* [Sobre el modo de extirpar a los Sarracenos], manifiesta el peligro de los turcos que avanzan sobre Asia menor y el Mediterráneo oriental[16]. Sin ir más lejos, en *El Victorial* o *Crónica de Pero Niño*, redactada por Gutierre Díaz de Games entre 1435 y 1448, se nos relatan los enfrentamientos que tiene la flota castellana del conde de Buelna contra los moros en el norte de África[17].

En 1531, el cronista italiano Paolo Giovio escribe el *Commentario de le cose de' Turchi* [Comentario de las cosas de los turcos], dedicado a Carlos V, donde se refiere al poder del imperio turco y su expansionismo. El autor le recalca al emperador que se debe hacer frente a la amenaza islámica, proponiendo una vigorosa ofensiva en Hungría para defender a la Europa occidental[18]. Ya en 1535, el teólogo Juan Ginés de Sepúlveda expresa un grito de alarma a los cristianos y al emperador Carlos V, ya que los turcos han conquistado Buda y cercado Viena[19]. Incluso, el cronista Francisco López de Gomara, en su *Historia de las guerras del mar de sus tiempos,* escrita hacia

14. Malrieu, Philippe, *La construcción de lo imaginario* (Madrid: Guadarrama, 1971): 282.
15. Escobar, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las Ciencias Sociales y la Historia* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 200): 42-43.

16. García de la Espada, Antonio, *Marco Polo y la cruzada. Historia de la literatura de viajes a las Indias en el siglo XIV* (Madrid: Marcial Pons, 2009): 81.
17. Beltrán, Rafael, «El caballero en el mar: don Pero Niño, conde de Buelna, entre el Mediterráneo y el Atlántico», *Erebea, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 3 (2013): 84-94. Cabe mencionar cómo algunos monarcas realizan votos para emprender cruzadas entre los siglos XIV y XV; Felipe IV de Francia toma la cruz en el 1313, pero muere antes de ver cumplido su voto. Carlos IV de Francia intenta planificar un viaje a Oriente con una flotilla en 1323, la cual nunca logra zarpar; Felipe VI de Francia toma la cruz en 1333, contando con el apoyo papal, sin embargo, no llega a materializar la expedición. El rey Pedro I de Chipre (1359-1369) intentó realizar una cruzada para fortalecer el comercio chipriota en Levante frente al poder de los mamelucos y su hegemonía en Alejandría, empero, no logra consolidarse el proyecto. Incluso Enrique V de Inglaterra (1413-1422) quiso reconquistar Jerusalén, pero pasó su reinado luchando contra los franceses. Véase: Harris, Jonathan, «Las últimas cruzadas. El desafío otomano». En Thomas Madden, *Cruzadas* (Barcelona: Blume, 2008): 174-175; y Tyerman, Christopher, *Las guerras de Dios. Una nueva historia de las cruzadas* (Barcelona: Crítica, 2012): 1067 y ss.
18. Price Zimmermann, T. C., *Paolo Giovio: the historian and the crisis of sixteenth century Italy* (Princeton: Princeton University Press, 1995): 122.
19. Lafaye, Jacques, *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Solimán (1500-1557)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014): 53 y ss. No hay que perder de vista que en 1453 Bizancio había caído frente al poder otomano, donde estos últimos paulatinamente comienzan su expansión por el mundo mediterráneo; en 1529 los cristianos pierden Argel, en 1534 los turcos se apoderan de Corón (Peloponeso) y en 1539 ocurre el desastre naval de La Préveza para los cristianos. En 1565 los turcos conquistan Malta y en 1575 toman La Goleta. Incluso, los corsarios berberiscos amenazan el comercio Mediterráneo y generan un clima de bastante inestabilidad para Occidente [Ibíd., 44-55].

1557, señala que hay que realizar una cruzada contra *el Turco* para establecer la *pax christiana* y detener el avance otomano[20].

Bajo este contexto, notamos la tensión existente entre el mundo europeo y el imperio otomano. Torquato Tasso no queda ajeno a esta realidad, por la cual expresa un interés de combatir contra los infieles estableciendo una extrapolación con la primera cruzada:

> Canto a la guerra santa y a ese Caudillo que rescató el Sepulcro de Jesucristo […]. En vano el infierno se levantó contra él, en vano se armaron contra él los pueblos unidos del Asia y de Libia; el Cielo protegió sus esfuerzos y él volvió a conducir a sus errantes compañeros bajo los santos estandartes[21].

La nostalgia de la guerra santa se proyecta en la primera cruzada contra los musulmanes. Para el poeta, el caudillo Godofredo de Bouillon, duque de la baja Lorena, se torna en el modelo ejemplar de guerrero cristiano que va a recuperar los Santos Lugares. Godofredo simboliza un 'soldado de Cristo', el buen caballero, quien debe defender a la Iglesia y combatir contra los enemigos de la cristiandad[22]. Asimismo, podemos notar la relación con la primera cruzada que refleja el 'triunfo' de la cristiandad, como parte de un propósito deseado por Dios. Los cruzados combaten por el amor a Cristo, entregando su vida como mártires por la defensa de la fe, lo que justifica el sentido de su guerra sagrada. En esta línea, el Cielo, la fuerza superior y divina, protege a los caballeros cruzados que luchan por la justicia, esto es, por acabar con los infieles y recuperar la Tierra Santa para los cristianos.

Ahora bien, podemos vislumbrar una imagen de 'demonización' hacia el Islam, en la cual los cruzados logran vencer a las fuerzas infernales, representadas por los pueblos enemigos de Asia y el norte de África. Para Tasso existe una visión dicotómica donde la lucha entre cristianos y musulmanes conforma parte del choque de dos realidades y formas de concebir el mundo. Tal como sostiene Claude Carozzi, los infieles y los paganos son "identificados con las fuerzas del mal y tenidos por 'enemigos de Dios y de la Santa Cristiandad'"[23]. Las cruzadas poseen un sentido escatológico donde se busca obtener la purificación del alma y alcanzar la salvación eterna[24]. En el caso de la *Jerusalén Liberada* de Tasso, el sentido escatológico está presente como una posibilidad de fin de los tiempos que permita renovar la unidad católica de Europa. Esta 'unidad' debe estar firmemente cimentada por los valores de la Contrarreforma, que deben evitar cualquier desviación moral y espiritual de la cristiandad. En este sentido, la lucha contra los turcos, como representantes del infierno y el Anticristo, expresa la liberación contra el yugo demoníaco y la salvación de la humanidad[25].

20. Ibíd., 51-52.
21. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto I, 1 (México D.F.: Porrúa, 2000). Trad. José María Claramunda.
22. Tal como indica Jean Flori, un soldado de Cristo debe enfrentarse a las fuerzas del mal y triunfar sobre aquellas, apoyado con el «escudo de la fe», la «espada de la palabra de Dios» y con el «yelmo de la salvación» [Flori, Jean, *Las cruzadas* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010): 119].
23. Carozzi, Claude, *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma* (Madrid: Siglo XXI, 2000): 96.
24. Hasta finales del siglo XI, se considera una posibilidad muy concreta el retorno del Anticristo, lo cual suscita "reacciones pesimistas y dominadas por el miedo" e "impulsa a los fieles y a los clérigos al camino de la purificación" [Vauchez, André, *La espiritualidad en el Occidente medieval (siglos VIII-XII)* (Madrid: Cátedra, 1985): 56-57]. El mundo será destruido por los pecados, y esto dará pie a la revelación del plano divino en el momento final: la Jerusalén celeste, como reino de Dios, descenderá sobre la tierra [Rojas Donat, Luis, *Para una meditación de la Edad Media* (Hualpén: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2009): 111]. En otras palabras, será el momento de la Parusía o segunda venida de Cristo, por lo cual, deben estar preparados para su encuentro y el Juicio Final [Cfr. Focillon, Henri, *El año mil* (Madrid: Alianza, 1966): 59]. Hay una serie de señales y prodigios que anuncian este momento, tales como temblores, signos celestes, entre otros, que generan movimientos en la Europa medieval, con los cuales se busca la purificación del alma, el perdón de los pecados y la salvación espiritual [Cfr. Flori, Jean, *El Islam y el fin de los tiempos. La interpretación de las invasiones musulmanas en la Cristiandad medieval* (Madrid: Akal, 2010): 224 y ss.].
25. Cabe mencionar cómo en el contexto de la Contrarreforma, tras el éxito de la batalla de Lepanto, el Papa Pío V "exhortará a los príncipes cristianos a dirigir las acciones de la Liga Santa hacia la liberación de Jerusalén y depositará en la persona de Felipe II la potestad de erigirse en el Emperador de Oriente que aúne a todos los cristianos para vencer al otomano infiel […]. El mismo mesianismo pontificio se repetirá en las personas del príncipe de Chipre y el arzobispo de Antioquía, cuando soliciten al Rey Católico auxilio para su liberación del "thyrano turco", pues creen que es el momento idóneo para lanzar una campaña de expansión en Palestina" [García Martín, Pedro, «La Jerusalén Libertada. El discurso cruzado en los autores del Barroco». En José

A lo largo del poema, Tasso utiliza la figura de Godofredo como unificador de la cristiandad:

> Si los cristianos algún día son unidos por los lazos de la paz; si se arman para arrancar por segunda vez al fiero musulmán la gloriosa presa que retiene injustamente, serás tú quien mandará sus ejércitos y guiará sus banderas. ¡Émulo de Godofredo, dígnate a escuchar mis cantos y prepárate para los combates[26]!

También señala en voz de Raimundo el valor de Godofredo para los cristianos:

> Que no sea dicho, señor, que, al arriesgar tu cabeza, arriesgas la suerte de todo el ejército. Tú no eres un soldado, tú eres nuestro general, y tu perdida sería la pérdida de todos. La fe se funda en ti. En ti se funda el imperio de los cristianos. Eres tú quien ha de romper el yugo de Babel. El cetro está en tus manos para guiar nuestro valor. A nosotros nos toca manejar el acero y mostrar audacia[27].

Tasso realiza un llamado a la lucha contra el infiel. El mundo occidental debe unirse bajo la unidad católica, la *pax christiana*, con la cual se pueda hacer frente a la amenaza islámica. Retorna al pasado, a la figura gloriosa de Godofredo, quien refleja el ideal de caballero cristiano. En cierta medida, es un ideal que concentra la 'pureza' y 'humildad' de su alma, en cuanto lleva a cabo la cruzada con un fin meramente espiritual, lo cual incluso se aprecia en el momento en el que rechaza la corona de Jerusalén, optando por ser el Protector del Santo Sepulcro[28]. Asimismo, se vincula la imagen de Godofredo al liderazgo, la valentía y la defensa de la fe, puesto que logra dirigir el ejército cruzado y vencer a los musulmanes, conquistando la Ciudad Santa en 1099[29]. La proyección histórica de este imaginario busca resaltar el sentido del triunfo de los cristianos frente al Islam. Tal como expresa Tasso, Godofredo constituye un héroe unificador de la cristiandad, quien va a derruir el yugo de Babel, esto es, Babilonia, la ciudad del mal. El personaje histórico se funde con el literario, forjando una figura alegórica que promete la esperanza, la guía y la salvación de los cristianos[30].

Por otro lado, Argillano refleja la desunión del ejército cruzado y la crisis interna de la cristiandad:

> La Discordia, en medio de ellos, hace centellar el acero de que está armada su mano, enciende sus fuegos en los corazones y en ellos vierte sus venenos. El rencor, el furor, la culpable sed de sangre crecen a cada instante. El contagio se propaga y, desde el campo de los italianos, gana e infecta el de los helvéticos y, desde allí, se comunica a las tiendas de los ingleses. El fatal acaecimiento de la pérdida de un héroe amado no es ya el único incentivo de la rebelión, […] los descontentos adormecidos se despiertan. Se llaman a los franceses impíos, tiranos. El odio estalla en amenazas y no puede ser contenido[31].

Luis Pereira Iglesias y Jesús Manuel González Beltrán (Eds.), *Felipe II y su tiempo*, Actas de la V Reunión Científica, Asociación Española de Historia Moderna, vol. 1 (Cádiz: Ediciones Universidad de Cádiz, 1999): 50]. Hay una idea de 'cruzada' que sigue latente en la recuperación de los Santos Lugares, como también en la eliminación de la amenaza islámica, que permita alcanzar la unidad del catolicismo y la paz universal.

26. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto I, 1.

27. *Ibid*., VII, 68.

28. Cfr. Grousset, René, *La epopeya de las cruzadas* (Madrid: Palabra, 2002): 24. Para la tradición de cronistas de la primera cruzada, tales como Raimundo de Aguilers, Fulquerio de Chartres, Alberto de Aix y Guillermo de Tiro, Godofredo renunció a utilizar una corona en la ciudad donde Cristo había sido coronado de espinas [Runciman, Steven, *Historia de las cruzadas. La primera cruzada y la fundación del reino de Jerusalén*, vol. 1 (Madrid: Alianza, 1980): 277]. A partir de este suceso, podemos notar cómo se construye una imagen 'piadosa' sobre la figura de Godofredo, un guerrero centrado meramente en lo espiritual y la defensa del Santo Sepulcro, sin intereses de riquezas y fines materiales.

29. Según Régine Pernoud, el duque Godofredo de Bouillon, a lo largo de las cruzadas, había demostrado su valentía y su prudencia. Concentra el valor moral del caballero ideal, esto es, el valor de cuerpo y la bondad de espíritu. Para los cronistas de este período, Godofredo es "un hombre piadoso y recto, tan piadoso que sus hombres se impacientaban ante sus largas permanencias en la iglesia, mientras se enfriaba la cena; es aquél que no se amedrentó ante ningún combate y que puso su espada al servicio de Dios" [Pernoud, Régine, *Los hombres de las cruzadas. Historia de los soldados de Dios* (Madrid: Swan, 1987): 78-79].

30. Cabe mencionar que para Paul Zumthor Babilonia es la ciudad maldita, reflejada en los capítulos 17 y 18 del Apocalipsis [Zumthor, Paul, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media* (Madrid: Cátedra, 1994): 115-116]. Ya en el Apocalipsis de San Juan se señala cómo Babilonia es la tierra de demonios y la guarida de espíritus malignos, los cuales conforman parte de lo temporal e inferior del mundo. Es una ciudad que simboliza lo inmundo y lo aborrecible, contaminada por los vicios y los pecados. En esta línea, el Godofredo de la *Jerusalén Liberada*, con el apoyo celestial, refleja la luz que puede hacer frente a la oscuridad de la tierra babilónica, superando toda desviación del alma y alcanzando la salvación espiritual.

31. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto VIII, 82.

En este caso notamos el problema de la desunión que se establece en el ejército cruzado, lo que muestra la fragilidad de la unidad espiritual en Occidente. Argillano fundamenta su revuelta en el supuesto cadáver de Reinaldo, quien había sido desterrado por su violencia e insubordinación por Godofredo. Esto produce un descontento entre los cruzados. Según David Quint, la revuelta de Argillano contra la autoridad de Godofredo traza una analogía con el cisma protestante, que establece un quiebre interno en la cristiandad. De este modo, la epopeya de Tasso representa una doble 'cruzada': contra el infiel fuera de la Iglesia y contra la desunión y herejía interna[32]. No hay que perder de vista que el contagio infecta a los helvéticos e ingleses, lo que alude directamente a Suiza e Inglaterra como focos donde se concentra la reforma protestante de calvinistas y anglicanos, dividiendo la unidad de la Iglesia[33].

Para Tasso, la lucha que se presenta es contra la cristiandad, por lo cual, resulta fundamental proteger la religión de toda desviación que escinda su espíritu. Godofredo mantiene la calma de su ejército, dado que él expulsó a Reinaldo con la finalidad de conservar el orden espiritual de los cruzados, sin caer en excesos y violencias desmesuradas que desvíen del verdadero fin, esto es, la preservación de la unidad católica. M. Th. Laignel estima que Tasso se encuentra estrechamente apegado al catolicismo, donde la Iglesia en el Concilio de Trento "había afirmado con fuerza el principio de autoridad y negado el libre examen"[34]. Ya en este concilio realizado en el año 1545, el Papa Pablo III anunciaba su propósito: "la supresión de la discordia religiosa, la reforma de la moral cristiana y una nueva expedición contra el infiel bajo el más sagrado de los símbolos, la cruz"[35]. En otras palabras, el poema de Tasso se transforma en un instrumento de la Contrarreforma que ayuda a combatir todo error y desviación del alma[36].

Finalmente, podemos apreciar que la visión de la guerra santa para Tasso adquiere una intencionalidad de búsqueda de gloria y fama. Hay un afán de recuperar el sentido de la caballería, en el cual el 'espíritu cruzado', más que alcanzar la salvación del alma, pueda conceder un sentido de triunfo, tanto terrenal como espiritual.

En un discurso del canto VIII, el poeta italiano se refiere a las nociones de victoria y martirio para los cruzados:

32. Quint, David, «Political allegory in the Gerusalemme Liberata», *Renaissance Quarterly*, vol. 43, núm. 1 (1990): 3.
33. Según Richard van Dulmen, la reforma "precipitó la caída de la Iglesia universal de Roma tanto como fuerza política y social cuanto como sistema cultural y religioso, que fue perdiendo sucesivamente su influencia en los territorios alemanes, sobre todo en el norte y el oeste, en Suiza, y luego también, de repente, en Inglaterra, Escocia y toda Escandinavia y, finalmente, en los Países Bajos, Polonia, Bohemia y Moravia, así como Hungría. En la segunda mitad del siglo XVI, ya sólo parecía una cuestión de tiempo que también Francia y Austria se hicieran protestantes. Tan sólo Italia y la Península Ibérica resistieron las actividades reformadoras, reprimidas en ambas con igual dureza" [Van Dulmen, Richard, *Los inicios de la Europa Moderna 1550-1648* (Madrid: Siglo XXI, 2010): 246]. En cierta medida, con la reforma protestante se produce una ruptura de la unidad católica, la que mantendrá a la Iglesia dividida, generando fuertes tensiones políticas y religiosas en el mundo europeo.
34. Laignel, M. Th., «Prólogo», XXII-XXIII. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada* (México D.F.: Porrúa, 2000).
35. Tyerman, Christopher, *Las guerras de Dios*, 1121.
36. Hay que tener presente que con la Contrarreforma se gesta un espíritu renovado en la Iglesia católica, la cual busca recomponerse en su interior y acabar con toda herejía. El Concilio de Trento desarrollado en 1545 establece un corpus doctrinal que busca la unidad del catolicismo. Tal como señala Claude Nordmann, "según los cánones conciliares, después de la Biblia, la tradición fue admitida como fuente de fe. La Vulgata, traducción de la Biblia según San Jerónimo, fue impuesta […]. Además de la justificación por la fe, fue exigida la justificación por las obras y el libre albedrío proclamado […]. Nada de predestinación: todos los hombres podían salvarse mediante la gracia. La salvación se obtenía no sólo por la fe, sino también por las obras. Se reconocieron los siete sacramentos, todos ellos instituidos por Cristo […]. Las indulgencias eran legítimas; la veneración de las imágenes y la invocación de la Virgen y los santos, laudables […]. Las obras literarias consideradas moralmente peligrosas serían sometidas al Índice. El empleo del latín se conservaba para el culto" [Nordmann, Claude, *La ascensión del poderío europeo (1492-1661)* (Madrid: EDAF, 1975): 143-144]. A partir de esto notamos la presencia de una Iglesia que busca fortalecer su poder. Todo aquel que no aceptase estas disposiciones sería considerado hereje y perseguido por la Inquisición, tribunal que debía vigilar la fe y conservar la rectitud de la doctrina. La creación de la orden de los Jesuitas también fue clave en la difusión de las ideas conciliares de Trento, estableciendo una búsqueda activa de Dios mediante la educación espiritual, los ejercicios de oración y las misiones evangelizadoras para buscar y salvar almas. Véase también: Lortz, Joseph, *Historia de la Reforma*, tomo 2 (Madrid: Herder, 1972): 162 y ss.; y Elliot, J. H., *La Europa dividida 1559-1598* (Madrid: Siglo XXI, 1973): 144 y ss.

"Compañeros", les dice, "este día nos dará la palma de la victoria o la palma del martirio. Yo espero la primera, pero no deseo menos la segunda que, con más mérito, nos promete más gloria aún. Algún día este campo será un templo consagrado a nuestra memoria y las razas futuras vendrán aquí a venerar nuestras tumbas o a contemplar nuestros trofeos"[37].

Y en otro pasaje se resalta el sentido de la gloria:

Su corazón anhela alcanzar una gloria inmortal y pura. Arde en deseos de acometer altas empresas, de hacer famoso su brazo con nuevos prodigios. Quiere, para vengar a Dios arrojarse en medio de sus enemigos y cubrirse de palmas o de cipreses. Pretende recorrer Egipto y penetrar hasta los sitios donde el Nilo oculta sus fuentes desconocidas[38].

En ambos fragmentos podemos notar la nostalgia por la vida caballeresca de antaño. Tasso articula en sus personajes literarios el deseo de gloria y honor en el combate, realizando proezas y méritos que hagan trascender sus nombres a la posteridad. Los caballeros desean ser recordados, conformando parte de la memoria y los anales, o que incluso visiten y veneren sus tumbas como símbolos de triunfo[39]. Resulta interesante destacar que los caballeros anhelan la palma de la victoria y el martirio. Ambas reflejan la gloria, la primera en un plano terrenal y la segunda en un plano espiritual. La palma de la victoria refleja el triunfo de la guerra, es lo "mejor" tras vencer en las batallas, expresando un sentido de rectitud y victoria como símbolo de gloria para los vencedores[40]. En el caso de la palma del martirio, significa un triunfo espiritual, el acceso al Paraíso celeste; es el premio a los vencedores, la resurrección y el triunfo sobre la muerte[41]. Ahora bien, el objetivo de estas palmas, más que reflejar sólo un carácter de gloria y recompensa celestial, constituyen medios para fortalecer la imagen caballeresca de los soldados de Cristo. El interés está en la fama que puedan alcanzar los caballeros a través de sus acciones y hazañas. En este sentido, la noción de 'cruzada' se transforma en un vehículo que permite legitimar la figura de los caballeros en una época en la cual han perdido su posición y hegemonía[42].

En cierta medida, apreciamos un sueño de heroísmo, en el cual los caba-

37. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto VIII, 76.
38. Ibíd., Canto V, 46.
39. Para Johan Huizinga hay un deseo apasionado de los caballeros de ser apreciados en la posteridad por sus proezas y hechos de armas. Incluso, en la crónica de Jean Froissart se señala: «Y así haremos que se hable de ello en los tiempos venideros, en las salas de los palacios, en las plazas públicas y en los demás lugares del mundo» [Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 2012): 91].
40. Ya en la antigüedad clásica, la palma para griegos y romanos constituye la insignia del triunfo y la grandeza, por lo que se coronan con sus ramos a los vencedores [López Terrada, María José, «El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística», *Ars Longa*, núm. 14-15 (2005-2006): 36]. En otras palabras, "la hoja de palma figura como uno de los atributos principales de *Nike*, la personificación alegórica de la victoria" [Ídem]. En la tradición medieval, podemos señalar que el poeta Gonzalo de Berceo, durante el siglo XIII, habla de la palma como símbolo de victoria que permite acceder al cielo y vencer sobre la muerte [Cea Gutiérrez, Antonio, «El cielo como triunfo: los galardones de la palma y la corona en Gonzalo de Berceo», *RDTP*, LVI, núm. 2 (2001): 10]. Por otra parte, Petrarca habla del laurel, la palma y el olivo –gloria, triunfo y paz respectivamente–, donde estas ramas expresan una gloria inmortal [Salazar Rincón, Javier, «Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el siglo de oro», *Revista de Literatura*, LXIII, núm. 126 (2001): 342]. El poeta Juan de Mena, durante el siglo XV, recuerda que la corona hecha de palma o laurel «denota la gran sobreza e destreza de la guerra con la qual vençió e vino victorioso de sus enemigos» [Ibíd., p.343]. Incluso, en la narrativa de Gutierre Díaz de Games, se indica que la palma es una planta del Edén y refleja el honor del vencedor en la lucha espiritual. El emblema de la palma santifica la gloria mundana, en la cual "la *palma* de victoria simboliza un triunfo ultraterreno" [Beltrán, Rafael, «Introducción». En Gutierre Díaz de Games, *El Victorial* (Madrid: Taurus, 2005): 129].
41. Tal como explica J.C. Cooper, la palma es la bendición divina, refleja la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, la victoria del mártir sobre la muerte y el pecado; la gloria, el triunfo y la resurrección [Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007): 136]. Incluso, como observa Jean Chevalier, "la palma, el ramo, la rama verde se consideran universalmente símbolos de victoria, de ascensión, de regeneración y de inmortalidad" [Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1986): 796].
42. Según Jesús Maire Bobes, la caballería entra en una etapa de crisis en el otoño medieval, en cuanto se resiente su relación con la monarquía, la que busca su apoyo en los grupos de ciudadanos para fortalecerse, y no tanto en la aristocracia, puesto que los parientes del rey suelen intrigar para destronarlo. Asimismo, la caballería ve con inquietud el ascenso de elementos burgueses y el poderío que adquieren los ricos mercaderes que compran señoríos. También el desarrollo de técnicas militares afectan a las dinámicas del orden caballeresco; con las armas de fuego en el siglo XVI ya no interviene tanto el valor personal (abundan mercenarios y profesionales de la milicia), la caballería se desplaza hacia la retaguardia y su lugar es ocupado por la infantería, y finalmente, se desarrollan ejércitos permanentes en los reinos, lo que afecta hondamente en el orden y función militar de los caballeros [Maire Bobes, Jesús, *Aventuras de libros de caballerías* (Madrid: Akal, 2007): 21-24].

lleros buscan cubrirse de 'palmas o cipreses"[43]. La gloria del caballero puede lograrse mediante el triunfo en los combates, como también en el martirio y la muerte por una causa superior, siendo coronado con las hojas de palmas y cipreses que van a legitimar su lucha, como emblemas alegóricos que buscan resaltar la perfección moral y espiritual del guerrero cristiano. Un soldado de Cristo que combate hasta la muerte por su fe, donde no sólo alcanza la salvación del alma, sino que trasciende a través del tiempo. Ya Tancredo le señala a Reinaldo: "Triunfa en ti mismo. Despójate de tu vanidad, de tu soberbia, humíllate ante la tempestad. No será una cobardía, será el sublime esfuerzo que te asegura la palma de la victoria"[44]. La lucha se transforma en un combate individual, interno, de ascenso espiritual que permita ensalzar al caballero. El guerrero cristiano debe despojarse de todo vicio y mundanidad que dificulte su camino. En otras palabras, es una lucha contra el mal y el pecado, donde el caballero cristiano debe defender su fe, lo que le permitirá alcanzar un triunfo material y espiritual, y la gloria que inmortalice sus hazañas.

LA RECEPCIÓN DE LA JERUSALÉN LIBERADA EN EL ARTE DE LA CONTRARREFORMA: PROYECCIÓN, DISCURSO Y PROPAGANDA

La obra de Torquato Tasso resulta atractiva no sólo por su expresión literaria, apoyándose en la retórica y estética clásica, sino también por el contenido religioso que busca establecer una cohesión espiritual en una época de crisis para la cristiandad. En este sentido, el arte de la reforma católica considera la *Jerusalén Liberada* como una posibilidad de proyectar un esfuerzo de unidad en la Iglesia, en la cual los fieles puedan apreciar los elementos fundamentales del cristianismo.

Si consideramos algunas de las obras visuales inspiradas en la *Jerusalén Liberada,* realizadas principalmente entre los siglos XVI y XVII, notaremos cómo se transforman en vehículos de las ideas moralizantes y religiosas de la Iglesia católica.



Fig. 1. Domenico Mona (1550-1602), *El anuncio a Godofredo de Bouillon*.
En: https://ccrh.revues.org/docannexe/image/2511/img-1.jpg (Diciembre, 2016).

En el dibujo de Domenico Mona sobre el "Anuncio a Godofredo" (véase Fig. 1), podemos vislumbrar cómo aparece el duque Godofredo, el ideal de caballero cristiano, recibiendo la visita del ángel Gabriel. Ya Tasso menciona que el ángel le avisa la misión de ir a liberar Jerusalén:

----

43. Hay que destacar que el ciprés se emplea como una imagen de muerte. Tal como señala J.C. Cooper, se supone que "posee la facultad de conservar el cuerpo de la putrefacción, de ahí su uso en cementerios". En el caso cristiano también alude al "duelo y la muerte" [Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos,* 50]. Juan Eduardo Cirlot señala que en la cultura clásica se vincula a un árbol de las regiones subterráneas, asociado a Plutón, dios de los infiernos, con un fuerte carácter fúnebre [Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela, 2005): 135]. Ahora bien, para Orígenes, el ciprés es un símbolo de virtudes espirituales, pues 'el ciprés desprende un muy buen olor, el de la santidad' [Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, 298].

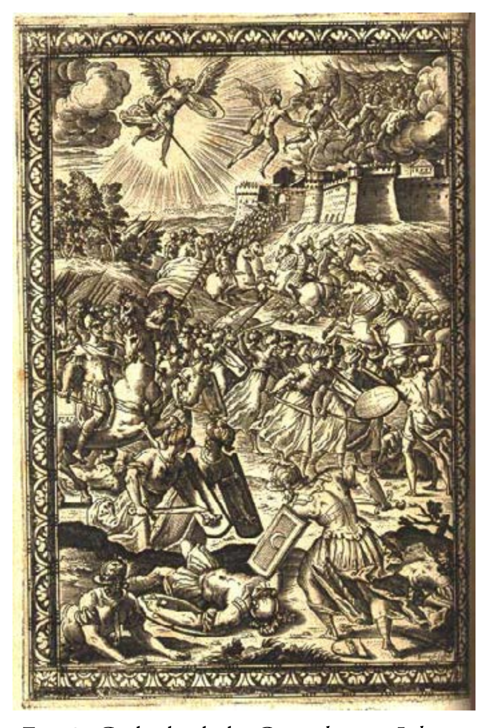
44. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto V, 45.

Godofredo, ha llegado la estación propicia para los combates. ¿Por qué demoras tanto la liberación de Jerusalén? Reúne a los jefes del ejército y sácalos de su pereza. Dios te ha elegido para mandarlos, y ellos te obedecerán de buen grado. Me envía Dios y yo te revelo Su voluntad[45].

Notamos cómo la guerra adquiere un carácter sagrado en cuanto es la voluntad de Dios la que impulsa esta empresa. Dios revela su voluntad y elige a Godofredo para realizar esta cruzada. Para Rensselaer Lee, en esta obra de la Contrarreforma observamos la piedad de Godofredo y la intervención divina en la figura de Gabriel, quien desciende sobre una nube para transmitir su mensaje[46]. La nube simboliza el estado etéreo, invisible y celestial, "una metáfora de la encarnación divina"[47]. En otras palabras, las nubes expresan la hierofanía como manifestación de lo sagrado, lo que establece un apoyo divino a esta "nueva cruzada". Tal como explica Giovanni Careri, la escena de Domenico Mona posee una estrecha relación con la Anunciación de María, en cuanto Godofredo es elegido por Dios para llevar a cabo su designio, donde se manifiesta una fuerza superior sensible, el ángel, quien refleja el mensaje de la voluntad divina[48]. Ahora bien, esta idea de la voluntad divina para recuperar los Santos Lugares proyecta la nostalgia hacia la primera cruzada expresada en el grito de Urbano II de 'Dios lo quiere', anotada por diversos cronistas medievales[49]. La guerra es justa no sólo por recuperar una tierra que les pertenece a los cristianos, sino también porque Dios la ampara y busca la protección de la unidad de la Iglesia.

45. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto I, 2.
46. Lee, Rensselaer, «Observations on the First Illustrations of Tasso's 'Gerusalemme Liberata'», *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 125, núm. 5 (1981): 335.
47. Uribe, Ignacio, «Las nubes homéricas como representación de lo divino en el Renacimiento», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, núm. 13 (2011): 94.
48. Careri, Giovanni, «La figuration du voeu: gestes, rites, figures, à partir de la Jérusalem délivrée du Tasse», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 21, 1998. Disponible en: https://ccrh.revues.org/2511 (Diciembre, 2016).
49. Tal como explica Régine Pernoud, el grito de '¡Dios lo quiere!' se transmitió por toda la cristiandad, dando cuenta de que la cruzada contaba con el apoyo divino. Bajo esto, diversos cristianos «tomaron la cruz» e hicieron el voto de ir a Jerusalén, con la finalidad de liberar a la Iglesia de Dios [Cfr. Pernoud, Régine, *Los hombres de las cruzadas. Historia de los soldados de Dios,* 40].

En el caso del grabado de Bernardo Castello (Fig. 2), la escena muestra una intensa batalla entre cristianos y musulmanes. El estereotipo de esta 'cruzada' contempla la lucha entre el bien y el mal, apoyada en fuerzas sobrenaturales como ángeles y seres demoníacos. Para Tasso, los musulmanes cuentan con el apoyo de las tinieblas: "Nubes de espíritus infernales, desde el aire, socorren a los infieles"[50]. En la parte superior del grabado, podemos vislumbrar cómo aparecen los demonios, simbolizando el mal, quienes complementan el teatro de horror y sangre por la cruenta batalla. Ahora bien, también apreciamos la figura del arcángel Miguel armado, desplegando sus alas y luminosidad. La luz adquiere un carácter fundamental en la perspectiva cristiana, en cuanto constituye una manifestación de la divinidad[51]. Tal y como estima J. C. Cooper, su resplandor simboliza "el poder de conjurar el mal y las fuerzas de la oscuridad"[52]. Sin ir más lejos, el ángel con su espada y resplandor expulsa a los demonios que se sumergen


Fig. 2. Grabado de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso, realizado por Bernardo Castello. Edición de G. Bartoli, Génova, 1590. En: http://library.sc.edu/spcoll/britlit/milton/images/2island6.JPG (Diciembre, 2016).

50. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto IX, 89.
51. Podemos establecer el vínculo de la luz con Cristo, como la "luz del mundo", en la cual, si las personas le siguen, no estarán en las tinieblas [Juan, 8: 12].
52. Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos,* 111.

en la sombra[53]. El ángel, simbólicamente, forma parte del "ejército de Dios, su corte, su casa", transmitiendo sus órdenes y velando por el mundo[54]. En este caso, el uso simbólico del ángel de Castello, inspirado en la obra de Tasso, viene a plasmar el espíritu de la Contrarreforma, combatiendo a los infieles e impíos con la finalidad de alcanzar el orden, la pureza y la luz[55].

Para Arnold Hauser, la Iglesia conoce el peligro del protestantismo con su mirada subjetivista, por lo cual "desea que las obras de arte expresen el sentimiento de la fe ortodoxa"[56]. De aquí notamos cómo se recalca una iconografía sagrada centrada en escenas bíblicas, tales como la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, el Bautismo o la Ascensión, entre otras. El objetivo es enseñar la palabra de Dios, transmitirla con un lenguaje estético bello, diáfano y elevado[57]. En la pintura de Domenico Tintoretto, en la cual Tancredo bautiza a Clorinda (Fig. 3), notamos cómo Tancredo, al no reconocer a su amada en el combate, termina clavándole su espada y dejándola moribunda. Clorinda, con voz desfalleciente, le señala:

> "Amigo, me has vencido. Yo te perdono. Perdona tú también a mi desgracia. No te pido gracia para un cuerpo que muy pronto no temerá tus golpes, sino para mi alma. Que tus plegarias y una linfa sagrada derramada por tus manos le devuelvan la paz y la inocencia" […]. No lejos de allí un arroyo salía murmurando del seno de la montaña. Corre Tancredo al arroyo, llena de agua su casco y vuelve tristemente a cumplir un santo y piadoso ministerio[58].



Fig. 3. Domenico Tintoretto, *Tancredo bautizando a Clorinda*, c.1585. Museum of Fine Arts, Houston. En: http://www.wga.hu/html_m/r/robusti/domenico/tancred.html (Diciembre, 2016).

El bautismo de Tancredo a Clorinda nos muestra el proceso purificador del alma de la infiel. El líquido sagrado puede devolver la paz e inocencia, borrando las faltas y pecados. En el momento que Clorinda cae, un rayo celestial la ilumina, donde "la Verdad desciende hasta su corazón y de una infiel hace una cristiana"[59]. Ya en la obra de Tintoretto podemos apreciar a Tancredo vertiendo el agua de su casco, como también la paloma, la luz y los ángeles que complementan la escena bautismal. La paloma refleja un animal alado, símbolo de "espiritualidad y poder de sublimación"[60]. Ya en

----

53. Tasso menciona el momento en el que aparece el arcángel Miguel: «Con el batir de sus alas disipa las espesas tinieblas y los sombríos horrores. Con la luz que resplandece en su rostro dora la noche» [Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto IX, 90]. Luego el ángel señala a los demonios: "¡Raza maldita, volved a entrar en vuestras lóbregas mazmorras, en la morada de los suplicios y la muerte!" [Ibíd., 91]. Finalmente, los demonios arrancan: "Se marchan, gimiendo, los monstruos de la morada de la luz y de las estrellas. Vuelan raudos hacia los infiernos a saciar allí su rencor y su ira en sus víctimas […]. El cielo, que se había entristecido al verlos, tórnase en seguida más puro y más sereno" [Ídem.].
54. Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, 99.
55. Tal como explica Gregory Tobias, la destrucción de los paganos en el poema de Tasso manifiesta ampliamente la bondad y la justicia de Dios, ya que estos han pecado al adorar al dios falso del Islam. Esto justifica la guerra santa de los cristianos contra los musulmanes, a quienes se considera que es justo matar por su infidelidad, esto es, negarse a adorar al único y verdadero Dios [Gregory, Tobias, «Tasso's God: divine action in 'Gerusalemme Liberata'», *Renaissance Quarterly*, vol. 55, núm. 2 (2002): 588-591].
56. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II (Madrid: Guadarrama: 1969): 110.
57. Cabe mencionar que la misión que concede el Concilio de Trento a las imágenes sagradas se articula en función de los siguientes aspectos: "comunicar la verdad dogmática al pueblo, 'excitar a adorar y a amar a Dios' y 'practicar la piedad'; es decir, instruir, convencer y persuadir" [Montaner, Emilia, «Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco», *Criticón*, núm. 55 (1992): 6]. En este sentido, podemos notar cómo las imágenes constituyen medios de enseñanza doctrinal, en las cuales se proyectan mensajes religiosos que buscan fortalecer el espíritu de los creyentes.

----

58. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto XII, 117.
59. *Ídem.*
60. Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos,* 359.

las Sagradas Escrituras "representa a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo"[61]. En este sentido, Clorinda recibe el Espíritu Santo, lo que permite sublimar su estado espiritual, en cuanto corrige su error e infidelidad religiosa para convertirse al cristianismo. El bautismo regenera, revitaliza e infunde nueva vida. Para Tancredo, su amada debe morir bautizada, con la finalidad de que sus faltas sean perdonadas y pueda ascender al cielo.

Resulta interesante este caso del bautismo, en cuanto refuerza el proyecto de la Contrarreforma, en la medida que busca consolidar el triunfo de la Iglesia y la cristiandad. Tal como expresa Arnold Hauser, "las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado"[62]. El sentimiento religioso debe brotar de la obra, la cual permita expandir la fe y consolidar la unidad espiritual en los fieles. El arte de la Contrarreforma considera el bautismo como un sacramento que permite la salvación del alma, en cuanto borra los pecados en el agua, emanando hacia una nueva vida en Cristo[63].

Si analizamos la pintura *Los compañeros de Reinaldo combatiendo contra un dragón* de Nicolas Poussin (Fig. 4), podremos observar cómo los guerreros cristianos Carlos y Ubaldo son enviados a un jardín encantado para liberar a Reinaldo, quien se encuentra embrujado por la hechicera musulmana Armida. En su camino se encuentran con un dragón y otros monstruos que les cierran el paso:

> El cuerpo del monstruo está cubierto de escamas amarillentas; yergue su altiva cabeza; infla su cuello el furor; arroja llamas por los ojos y de sus fauces salen vapores envenenados […]. Más lejos ruge amenazadoramente un león; se le eriza la melena, se azota los costados con la cola, se excita, se enfurece […]. Salen luego una multitud de monstruos más deformes, más terrible aun que los que han huido. ¡Jamás vio el Nilo errar en sus orillas nada más espantoso! ¡Jamás parieron monstruos semejantes ni la Hircania en sus bosques ni el África en sus desiertos![64]



Fig. 4. Nicolas Poussin, *Los compañeros de Reinaldo combatiendo contra un dragón*, 1633-34

En: http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437327 (Diciembre, 2016).

En el poema de Tasso se nos describe esta isla encantada como una fuente de monstruos y peligros, que de alguna manera podemos relacionar con los vicios y males que constituyen obstáculos para el camino de todo cristiano[65]. Ahora bien, en este viaje hacia la isla, símbolo de aislamiento, soledad y muerte[66], aparecen monstruos terribles que amenazan a los soldados de Cristo. El monstruo refleja el mal, la perversión y el espanto. Si examina-

61. *Ídem.*
62. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 111.
63. Cfr. Caballero Bernabé, Francisco Javier, «Algunos temas contrarreformistas en la pintura de El Greco», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, 12 (1999): 105. Hay que destacar que el arte de la Contrarreforma manifiesta la lucha de la Iglesia por afirmar su doctrina, tanto para combatir la herejía protestante y la amenaza de los turcos infieles [Carman, Charles H., «An early interpretation of Tasso's Gerusalemme Liberata», *Renaissance Quarterly*, vol. 31, núm. 1 (1978): 36].
64. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto XV, 143.
65. Cabe mencionar que el viaje de los caballeros cristianos puede ser considerado como una peregrinación, en la que se viaja hacia lo desconocido, enfrentándose a diversos peligros, tentaciones y maleficios, en la cual se busca a Reinaldo, quien se encuentra atrapado por los embrujos de Armida. La búsqueda de Reinaldo es la esperanza de que pueda volver al campo cristiano y permita obtener la victoria contra sus enemigos [Cfr. Cioranescu, Alejandro, «Torcuato Tasso y las Islas Afortunadas», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 1 (1955): 3 y ss.
66. Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos,* 263.

mos el caso del dragón, mencionado tanto por Tasso y plasmado en la obra pictórica de Poussin, apreciaremos cómo esta criatura se asocia desde la tradición bíblica a un ser emparentado con la serpiente, símbolo del mal y tendencia demoníaca. En cierta medida, expresa el poder del demonio como enemigo de Dios, representando el paganismo y la herejía[67]. El dragón manifiesta la prueba por la cual deben pasar los héroes, quienes al vencerlo podrán obtener el triunfo sobre el mal. En la perspectiva del arte de la reforma católica, se lucha contra el pecado y la corrupción del alma, contra los 'vapores envenenados' que producen daño a los fieles cristianos. En el cuadro de Poussin, el dragón tiene la cola recogida y se encuentra de espaldas ante los guerreros cristianos, acorralado frente a su poder. Además, uno de los caballeros alza una varita que refleja el poder y la autoridad, la cual posee dirección y sentido apuntando hacia lo alto, como parte del poder superior[68]. Este dragón expresa el mal derrotado, donde la Iglesia proyecta un triunfo sobre las tinieblas y Satán.

Finalmente, en los grabados de Antonio Tempesta (Fig. 5) y Jacques Stella (Fig. 6), podemos observar el sentido de victoria con el cual se busca representar el espíritu cristiano. El verdadero triunfo se alcanza en el momento en el que se recupera Jerusalén y se vence a los infieles. Tasso relata la derrota de Altamoro fuera de los muros de la Ciudad Santa:

> "¡Deteneos, cristianos!" –grita Godofredo–. "Y tú, ríndete y entrégame tus armas. Soy Godofredo". Este guerrero, que jamás había envilecido su corazón con una bajeza, al oír el nombre de un héroe tan famoso y temido, dice: "Me rindo. Debo este homenaje a tu valor. Mas la derrota de Altamoro acrecerá tus riquezas y tu gloria"[69].

En este pasaje podemos notar la sumisión de Altamoro ante el poder de los cristianos. La figura de Godofredo aparece heroica, un guerrero 'famoso y temido', quien obtiene la gloria por vencer a sus enemigos. En el grabado de Tempesta se observa que el infiel le entrega la espada al duque Godofredo, quien se encuentra ubicado en el centro de la imagen, sobre su caballo, en altura[70]. Hay una noción de superioridad en cuanto el soldado de Dios queda por sobre el infiel derrotado; la relación de lo alto y lo bajo, que en este caso denota el triunfo de la cristiandad. Tal como expresa Eckhard Leuschner, en los grabados de Tempesta se desarrollan escenas claves del poema de Tasso, resaltando la tensión dramática de la lucha entre los soldados cristianos y las fuerzas del mal[71]. En cierta medida, el arte de la reforma católica, inspirado en la *Jerusalén Liberada*, se transforma en un vehículo para consolidar la unidad de la Iglesia, resaltando los pasajes que aludan a un 'espíritu cruzado' que les permita combatir contra las adversidades de su tiempo.



Fig. 5. Antonio Tempesta (1555-1630), Altamoro rindiéndose ante Godofredo. Grabado de la Gerusalemme Liberata, ed. François L'Anglois (c.1603-1647). En: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=453800001&objectId=1613730&partId=1 (Diciembre, 2016).

----

67. Cfr. Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos,* 70.
68. Para una revisión del simbolismo de la varita, véase: Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos,* 460 y Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos,* Ibíd., 184.
69. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto XX, 201.
70. Cabe destacar que el caballo simbólicamente se asocia al poder solar, consagrado a Marte y la guerra. El caballo es montado por los héroes, reflejando el poder dinámico, la ligereza, la fuerza y la virilidad. Véase: Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos,* 117 y Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos,* Ibíd., 35.
71. Cfr. Eckhard, Leuschner, «Antonio Tempesta's drawings for a 'Gerusalemme Liberata'», *Master Drawings*, vol. 37, núm. 2, (1999): 138 y ss.



Fig. 6. Jacques Stella, Gerusalemme Liberata, 1596-1657

En: http://www.europeana.eu/portal/es/record/2021618/internetserver_Details_kunst_14434.html?q=gerusalemme+liberata (Diciembre, 2016).

Este estereotipo queda plasmado en el grabado de Jacques Stella, que representa de forma idealizada a Godofredo de Bouillon en una postura firme, gallarda y heroica. El personaje busca inspirar serenidad y fuerza, como un campeón cristiano, vencedor en la lucha contra las fuerzas demoníacas y el mal. Para Tasso, el gran vencedor es Godofredo, quien recupera Jerusalén de manos de los infieles:

> El sol alumbra aún. Godofredo triunfa; marcha hacia la ciudad cuyas cadenas ha roto para ofrecer allí al Eterno el homenaje de su victoria. Entra en el templo con sus guerreros; lleva las manos manchadas de sangre, de la sangre que ha derramado. Cuelga sus armas en el templo, se prosterna sobre el Sagrado Sepulcro y da gracias a Dios. ¡Godofredo de Bullón ha cumplido su voto[72]!

Stella proyecta en su grabado la nostalgia de Tasso en sus letras; es la representación del caballero cristiano que triunfa espiritualmente. El recuperar la Ciudad Santa es motivo de alegría y regocijo para la fe católica. Una ciudad que no sólo alude a la Jerusalén terrestre, sino que más bien expresa alegóricamente una Jerusalén superior y celestial. Dicho espacio sagrado es la llave para alcanzar el reino de los cielos y la vida eterna. Ahora bien, la añoranza de dicho pasado glorioso se articula en función del soldado de Cristo que se encuentra sobre las armas de los enemigos, entre ellas un escudo con la media luna, un turbante y una cimitarra. La hazaña se glorifica con el ángel que vuela alrededor de Godofredo, con la trompeta y la palma de la victoria. La trompeta refleja un instrumento musical que anuncia los principales acontecimientos históricos y cósmicos; relacionada al aire, el soplo y el sonido adquiere un carácter hierofánico, como manifestación celeste[73], en tanto que la palma de la victoria constituye el reconocimiento del triunfo y la bendición divina, en la cual el guerrero cristiano vence a la muerte y los pecados.

En la narrativa de Tasso, tal como sostiene Julia Cozzarelli, la figura de Godofredo se articula como el héroe ideal que debe purgar sus pasiones y liderar a través del ejemplo. El héroe cristiano ora al final de la obra, dando las gracias a Dios, lo que refleja el ascenso de la mente y el alma hacia la esfera divina. El intelecto debe participar de la divinidad, trascendiendo lo humano y esforzándose en alcanzar la pureza angelical[74]. El soldado de Cristo combate por el amor a Dios, lo que le permite defender a la Iglesia y vencer a sus enemigos, consolidando los valores morales y doctrinales de la espiritualidad cristiana; una representación que proyecta el amor y el servicio a Dios, lo que expresa el anhelo y la esperanza de lograr la unidad de la Iglesia y el triunfo de la cristiandad.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El imaginario de las cruzadas en la narrativa de Torquato Tasso se basa en la nostalgia hacia una época asociada a la gloria y el triunfo del cristianismo. Los cruzados y peregrinos medievales recuperaron Tierra Santa de manos

72. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, Canto XX, 201.

73. Cfr. Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, 1027-1028.

74. Cozzarelli, Julia M., «Torquato Tasso and the Furore of Love, War and Madness», *Italica*, vol. 84, núm. 2-3 (2007): 181. Cabe destacar que a este ideal cristiano se unen las nociones de *virtus* y *pietas* de la antigüedad clásica, expresando la grandeza interior y la excelencia del alma humana [Malkiel Jirmounsky, M., «L'art de Torquato Tasso dans la 'Gerusalemme Liberata'», *Revue du Seizième siècle*, núm. 14 (1927): 126].

de infieles, una hazaña que para el poeta italiano resulta inspiradora en su proyecto de reforma espiritual.

El problema del protestantismo y la amenaza otomana entre los siglos XV y XVI genera un quiebre en la unidad de la Iglesia, provocando un desgaste enorme en las fronteras del mundo cristiano y una división interna en su cuerpo doctrinal y religioso. Para Tasso, considerando esta atmósfera de crisis y ocaso, hay que regenerar el "espíritu cristiano", para lo cual se apoya en el modelo de los 'cruzados' como ideal de la caballería, fundiendo el orden religioso y militar. El guerrero cristiano debe dedicar su vida a Dios, protegiendo a la Iglesia y su fe, evitando caer en toda desviación y herejía que derruya la unidad espiritual.

Ahora bien, la narrativa de Tasso se encuentra en concordancia con la política de la Contrarreforma, efectuando una 'cruzada' tanto contra los protestantes (luteranos, calvinistas, anglicanos), como también contra los turcos otomanos e infieles islámicos. En este sentido, su relato busca instruir a la sociedad de su tiempo, resaltando los valores morales y doctrinales de la Iglesia católica. Podemos apreciarlo en la mención del anuncio a Godofredo por parte del ángel Gabriel, que expresa la presencia divina en el soldado de Cristo, el bautismo que realiza Tancredo a Clorinda, denotando la importancia de dicho sacramento purificador, o la derrota de Argillano como un soldado que busca la desunión de los cruzados (realizando una crítica a la reforma protestante). El relato debe transmitir la relevancia de la unidad espiritual, con la cual se pueda hacer frente a los diversos problemas y conflictos que viven en su tiempo.

Junto con esto, la recepción del poema de Tasso en el arte de la reforma católica posee un amplio alcance, en cuanto diversos grabadores y pintores realizan obras que difunden el mensaje de nostalgia hacia la gloria de antaño, recalcando alegorías y símbolos que definen al buen caballero cristiano y su lucha contra las fuerzas del mal. En cierta medida, el soldado de Cristo debe hacer frente a una serie de tentaciones y vicios que pueden derruir su espíritu, por lo cual el combate no es sólo exterior, sino más bien interno, contra los pecados. Las representaciones artísticas de la *Jerusalén Liberada* se tornan un instrumento de enseñanza de la doctrina católica y de consolidación de la fe.

En definitiva, la nostalgia de la cruzada y la guerra santa opera como una búsqueda de algo perdido y que se intenta recuperar, lo cual pueda recomponer una identidad espiritual agrietada por la crisis de la reforma y la amenaza infiel. La nostalgia es el anhelo, el regreso y el recuerdo, lo que apunta a un sentimiento de añoranza de algo mejor, una situación que permita fortalecer el espíritu cristiano y vuelva a establecer el sentido de triunfo y unidad de la Iglesia. Ahora bien, el sentimiento e idealización tiene que reflejar un carácter de superioridad, como parte del estatus hegemónico, en el cual la añoranza, más que quedarse en un lamento o huida hacia los tiempos remotos, debe proyectar una fuerza que inspire la cohesión de la Iglesia con sus fieles. Una evocación nostálgica del pasado que alimenta el imaginario socio-cultural, en el cual se pueda alcanzar la gloria y el triunfo material y espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTE DE ESTUDIO:

Torquato Tasso, *Jerusalén libertada* (México D.F.: Porrúa, 2000). Trad. José María Claramunda.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

Ankersmit, F. R., «Historical representation», *History and Theory*, vol. 27, núm. 3 (1988).
Beltrán, Rafael, «El caballero en el mar: don Pero Niño, conde de Buelna, entre el Mediterráneo y el Atlántico», *Erebea, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 3 (2013).
Beltrán, Rafael, «Introducción». En Gutierre Díaz de Games, *El Victorial* (Madrid: Taurus, 2005).
Benfell, V. Stanley, «Tasso's God: Narrative authority in the Gerusalemme Liberata», *Modern Philology*, vol. 97, núm. 2 (1999).
Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Buenos Aires: Losada, 1952).
Caballero Bernabé, Francisco Javier, «Algunos temas contrarreformistas en la pintura de El Greco», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, 12 (1999).
Careri, Giovanni, «La figuration du voeu: gestes, rites, figures, à partir de la Jérusalem délivrée du Tasse», *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 21, 1998. Disponible en: https://ccrh.revues.org/2511 (Diciembre, 2016).
Carman, Charles H., «An early interpretation of Tasso's Gerusalemme Liberata», *Renaissance Quarterly*, vol. 31, núm. 1 (1978).
Carozzi, Claude, *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma* (Madrid: Siglo XXI, 2000).
Cea Gutiérrez, Antonio, «El cielo como triunfo: los galardones de la palma y la corona en Gonzalo de Berceo», *RDTP*, LVI, núm. 2 (2001).
Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 2005).
Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1986).
Cioranescu, Alejandro, «Torcuato Tasso y las Islas Afortunadas», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 1 (1955).
Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela, 2005).
Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).
Eckhard, Leuschner, «Antonio Tempesta's drawings for a 'Gerusalemme Liberata'», *Master Drawings*, vol. 37, núm. 2, (1999).
Elliot, J. H., *La Europa dividida 1559-1598* (Madrid: Siglo XXI, 1973).
Escobar, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las Ciencias Sociales y la Historia* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 200).
Fichter, Andrew, «Tasso's Epic of Deliverance», *PMLA*, vol. 93, núm. 2 (1978).
Flori, Jean, *El Islam y el fin de los tiempos. La interpretación de las invasiones musulmanas en la Cristiandad medieval* (Madrid: Akal, 2010).
Flori, Jean, *Las cruzadas* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2010).
Focillon, Henri, *El año mil* (Madrid: Alianza, 1966).
García de la Espada, Antonio, *Marco Polo y la cruzada. Historia de la literatura de viajes a las Indias en el siglo XIV* (Madrid: Marcial Pons, 2009).
García Martín, Pedro, «La Jerusalén Libertada. El discurso cruzado en los autores del Barroco». En José Luis Pereira Iglesias y Jesús Manuel González Beltrán (Eds.), *Felipe II y su tiempo*, Actas de la V Reunión Científica, Asociación Española de Historia Moderna, vol. 1 (Cádiz: Ediciones Universidad de Cádiz, 1999).
Gaskell, Ivan, «Historia de las imágenes». En Peter Burke, et. al., *Formas de hacer historia* (Madrid: Alianza, 1994).
Gregory, Tobias, «Tasso's God: divine action in 'Gerusalemme Liberata'», *Renaissance Quarterly*, vol. 55, núm. 2 (2002).
Grousset, René, *La epopeya de las cruzadas* (Madrid: Palabra, 2002).
Harris, Jonathan, «Las últimas cruzadas. El desafío otomano». En Thomas Madden, *Cruzadas* (Barcelona: Blume, 2008).
Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II (Madrid: Guadarrama: 1969).

Hillebrand, Carole, «El legado de las cruzadas». En Thomas Madden, *Cruzadas* (Barcelona: Blume, 2008).
Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 2012).
Hutton, Patrick, «The history of the mentalities: the new map of the Cultural History», *History and Theory*, vol. 20, núm. 3 (1981).
Lafaye, Jacques, *Sangrientas fiestas del Renacimiento. La era de Carlos V, Francisco I y Solimán (1500-1557)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014).
Laignel, M. Th., «Prólogo», XXII-XXIII. Torquato Tasso, *Jerusalén libertada* (México D.F.: Porrúa, 2000).
Le Goff, Jacques, «Las mentalidades: una historia ambigua», en Le Goff y Nora, *Hacer la historia*, vol. 3 (Barcelona: Laia, 1985).
Lee, Rensselaer, «Observations on the First Illustrations of Tasso's 'Gerusalemme Liberata'», *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 125, núm. 5 (1981).
López Terrada, María José, «El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística», *Ars Longa*, núm. 14-15 (2005-2006).
Lortz, Joseph, *Historia de la Reforma*, tomo 2 (Madrid: Herder, 1972).
Maire Bobes, Jesús, *Aventuras de libros de caballerías* (Madrid: Akal, 2007).
Malrieu, Philippe, *La construcción de lo imaginario* (Madrid: Guadarrama, 1971).
Montaner, Emilia, «Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco», *Criticón*, núm. 55 (1992).
Nordmann, Claude, *La ascensión del poderío europeo (1492-1661)* (Madrid: EDAF, 1975).
Pernoud, Régine, *Los hombres de las cruzadas. Historia de los soldados de Dios* (Madrid: Swan, 1987).
Price Zimmermann, T. C., *Paolo Giovio: the historian and the crisis of sixteenth century Italy* (Princeton: Princeton University Press, 1995).
Quint, David, «Political allegory in the Gerusalemme Liberata», *Renaissance Quarterly*, vol. 43, núm. 1 (1990).
Rojas Donat, Luis, *Para una meditación de la Edad Media* (Hualpén: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2009).
Runciman, Steven, *Historia de las cruzadas. La primera cruzada y la fundación del reino de Jerusalén*, vol. 1 (Madrid: Alianza, 1980).
Salazar Rincón, Javier, «Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el siglo de oro», *Revista de Literatura*, LXIII, núm. 126 (2001).
Sanfuentes, Olaya, *Develando el Nuevo Mundo. Imágenes de un proceso* (Santiago, Ediciones UC, 2009).
Tyerman, Christopher, *Las guerras de Dios. Una nueva historia de las cruzadas* (Barcelona: Crítica, 2012).
Uribe, Ignacio, «Las nubes homéricas como representación de lo divino en el Renacimiento», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, núm. 13 (2011).
Van Dulmen, Richard, *Los inicios de la Europa Moderna 1550-1648* (Madrid: Siglo XXI, 2010).
Vauchez, André, *La espiritualidad en el Occidente medieval (siglos VIII-XII)* (Madrid: Cátedra, 1985).
Wistar Comfort, William, «The saracens in Italian Epic Poetry», *PMLA*, vol. 59, núm. 4 (1944).
Zumthor, Paul, *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media* (Madrid: Cátedra, 1994).

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

NATURALIZAR A MILITARIZAÇÃO:
REPETIÇÃO, VIGILÂNCIA E ESPETÁCULO NAS FOTOGRAFIAS DE GUERRA NA COLÔMBIA

ANA LUISA FAYET SALLAS,
CLAUDIA SOLANLLE GORDILLO ALDANA*
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PARANÁ

Resumo: Este artigo reflete sobre a naturalização da militarização na Colômbia em um contexto de guerra durante os governos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) e Juan Manuel Santos (2010-2014). A pergunta que estrutura a analise é como a militarização se tornou um valor desejável para a segurança das multidões? A nossa resposta abrange três dimensões: 1) a repetição torna o militar invisível; 2) a vigilância é uma prática rotineira que estabelece o imaginário de segurança; e 3) a guerra é um espetáculo de consumo que anima as paixões. Esta analise é feita nas comunidades San Carlos (Antioquia), Toribío (Cauca) e Buenaventura (Valle del Cauca) por meio de fotografias publicadas em jornais nacionais e regionais colombianos.

Palavras-chaves: Guerra Colômbia, militarização, repetição, vigilância, espetáculo.

Abstract: The purpose of this paper is explain the naturalization of the militarization in Colombia in a war context during government´s Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) and Juan Manuel Santos (2010-2014). The question is How the militarization becomes a value for the security of crowds? Our answer has three dimension: 1) the repetition turn the military invisible, 2) the surveillance is an ordinary practice that sets the imaginary of security, and, 3) the war is a spectacle for consuming that promote passions. This analysis is about the communities San Carlos (Antioquia), Toribío (Cauca) e Buenaventura (Valle del Cauca) by means of photos published in national and region Colombian journals.

Keywords: War Colombia, militarization, repetition, surveillance, spectacle.

*Ana Luisa Fayet Sallas: Docente da Universidade Federal de Paraná (UFPR, Brasil). Pós-doutora em Sociologia (Colégio do México/MX-2012/CAPES), doutora em história com formação em antropologia social. / Claudia Solanlle Gordillo Aldana: Candidata a doutora em sociologia pela Universidade Federal de Paraná (UFPR, Brasil). Mestre em estudos culturais com formação em comunicação social e jornalismo. Bolsista OEA-GCUB.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 94-114
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 10-01-2017
Aceptado: 20-04-2017



ISSN: 2014-1874

INTRODUÇÃO

A Colômbia tem como prática rotineira relacionar segurança com militarização. Encher as ruas com militares em dias corriqueiros, expor suas armas de guerra, seu equipamento sofisticado e fazer revistas em qualquer rua da cidade ou estrada são ações que no senso comum provêm segurança. A repetição desta prática por anos impôs a figura do soldado pronto para a guerra como mais uma presença até ela parecer desapercebida.

Os soldados são vestidos, fabricados, produzidos e tornam-se instrumentos que ativam a máquina bélica do aparelho de Estado. A potência do soldado está ancorada nesses aparelhos que o transformaram em mais um outro aparelho e na institucionalidade estatal que o protege e impulsiona a destruir. Este corpo codificado com a potência tecnológica da guerra é desprovido de humanidade sensível e preenchido da força de “fazer matar” que legitima a defesa da nação. Defender a nação, o que se pretende comum a todos, é o argumento que legitima a morte, a barbárie, a existência dos soldados. Disso a sua importância para o sistema.

Todos eles, extensões do poder institucionalizado lideram campanhas de morte contra a população, validando o princípio de Michel Foucault “fazer morrer e deixar viver”, anunciando o poder do soberano sobre o súdito para manutenção do controle[1]. Assim, o poder de administrar os corpos de uma nação está mediado pelo exercício de selecionar, expulsar, fazer sofrer e matar, por isso sua capacidade indomável de destruição institucionalizada.

Objetos e soldados se fundem em um só para lembrar-nos que sua potência se localiza na constante de “fazer matar”, o que importa é a tentativa permanente, seu processo, sua enunciação em si, a ameaça. O ato de matar sob esta lógica resulta menos importante que a latência da morte; no entanto, o devir se relaciona com a suspensão de um tempo que ainda não chega, um tempo passível e dominante de tornar-se morto.

É sobre isso que este artigo trabalha: refletir sobre as formas como a militarização tem-se colocado como um valor, como uma estratégia valiosa e necessária para a defesa do povo colombiano, tendo como foco de análise três estratégias: 1) as formas como a repetição invisibiliza o militar e suas complexas relações com a psicanalise; 2) as formas como a vigilância se institucionaliza mediante práticas panópticas; e 3) a espectacularização da guerra para o consumo cotidiano. Acreditamos que a junção destas três dimensões se dirigem a uma militarização que é aceita, desejada e naturalizada como algo legítimo para a segurança. Isto, leva-nos pensar o que é segurança em uma nação que espalhou a guerra como uma performance?

Estas reflexões se estruturam a partir da analise de fotografias jornalísticas publicadas entre 2002 e 2014 nos jornais colombianos *El Tiempo*[2], *El Espectador*[3], *El País*[4], *El Liberal*[5] e *El Mundo*[6], sendo elas selecionadas de um corpus de 112 fotos[7]. Nelas, os soldados são fotografados no espaço público das comunidades San Carlos (Antioquia), Toribío (Cauca) e Buenaventura (Valle del Cauca) levando em prática as políticas de defesa e segurança dos governos de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) e Juan Manuel Santos (2010-2018). As três comunidades são relevantes porque seus territórios têm sido muito vulneráveis à guerra. Assim sendo, o *corpus* de analise são: duas fotos

1. Michel Foucault, *Seguridad, territorio, población*, Curso en el *Collége de France,* 1977-1978, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009), 131-135.

2. Ese jornal é um dos produtos da *Casa Editorial El Tiempo* com maior circulação na Colômbia, o seu dono é o empresário Carlos Sarmiento Angulo. O jornal nasceu em 1911 com ideologia conservadora republicana para depois ser da corrente liberal.

3. O jornal *El Espectador* tem 129 anos de existência, sendo o mais antigo. Sua ideologia é de “extremo-centro” procurando mais formatos de opinião e análise do que de notícia. Sua principal filial em Bogotá foi foco de atentados dos narcotraficantes durante a década dos 90.

4. É o jornal mais importante da região do Valle del Cauca, fundado em 1950 por um prestigiado empresário.

5. *El Liberal* é um jornal tradicional da região do Cauca fundado em 1938. Tem sido administrado pela família Caicedo sobrevivendo a uma crise em 2012 quando começa a chamar-se *El Nuevo Liberal*.

6. *El Mundo* é um jornal da cidade de Medellín desde 1979. Destaca-se por apresentar novidades noticiosas no campo jornalístico.

7. Ese *corpus* faz parte de um capítulo da pesquisa de doutorado de uma das autoras desse texto.

de Toribío (fotos 1 e 6), três fotos de Buenaventura (fotos 2, 3 e 8) e, enfim, três fotos de San Carlos (fotos 4, 5 e 7).

O artigo está organizado em cinco partes, levando em consideração as estratégias antes descritas. A primeira parte apresenta um breve contexto da guerra na Colômbia, localizando o leitor nas características gerais dela com foco nas comunidades analisadas. A parte dois apresenta as políticas de segurança dos governos de Álvaro Uribe Vélez e Juan Manuel Santos, sublinhando as formas de ações militares que foram espalhadas mediante um modelo de controle rotineiro e de propaganda militar. A terceira parte reflete sobre a repetição como a primeira forma de naturalizar o militar como segurança, embasado na teoria da psicanálise de repetição de Sigmund Freud e de repetição e diferença do filósofo Gilles Deleuze. A quarta parte reflete sobre a naturalização do militar a partir da vigilância como um valor significativo que tem a potência de proteger-nos a todos, porém, criando uma estratégia panóptica de quem olha e quem é olhado. Aqui o olhar cria fronteiras, divide e distância entre o institucional e os "outros", instaurando um tipo de poder vertical. Na parte cinco abordamos a naturalização a partir do conceito de espetáculo de Guy Debord permitindo-nos dizer que a guerra é um objeto de consumo desejável e como tal merece ser apresentada, performada e espetacularizada. Essa máquina de guerra tem por trás toda as vantagens da tecnologia que faz dela uma ciência que contem um saber não revelado como anuncia Paul Virilio[8].

CONTEXTO DA GUERRA NA COLÔMBIA

A guerra na Colômbia tem mais de cinquenta e cinco anos de guerra ininterrupta[9]. Nela participaram guerrilhas com ideologias diversas como as Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo (FAR-EP), Ejército de Liberación Nacional (ELN) e o Ejército Popular de Liberación (EPL); grupos paramilitares de extrema direita como as Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), Aguilas Negras e Bandas Criminales Emergentes (BACRIM). Também participam narcotraficantes e exército[10].

O Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) afirma que esta é uma guerra que tem foco na apropriação, exploração e domínio da terra, que sobrevive, simultaneamente, com problemas agrários antigos como deslocamento violento, apropriação da terra, colonização e títulos falsos[11]. Além da violência promovidas por empresas hidroelétricas e de mineração industrializada.

Nessa disputa de interesses a população é o centro de gravidade, fazendo dela uma guerra contra os civis[12], guerra social[13] ou guerra por população interposta[14]. Isto é, o alvo da guerra é a população que mora em territórios ricos e estratégicos úteis para a consolidação de negócios ilegais.

A pior época da guerra foi entre 1996 e 2005 com a expansão de paramilitares que se disputaram a definição estratégica da geopolítica do conflito armado[15]. Período denominado pelos expertos como os anos da tragédia humana, atingindo sua máxima intensidade, extensão e níveis de vitimi-

8. Paul Virilio e Sylvere Lotringer, *Guerra pura: a militarização do cotidiano*, (São Paulo: Editora brasiliense, 1983).
9. Os antecedentes desse conflito têm origem nas décadas dos anos vinte e trinta, quando latifundiários tinham um forte sentimento de vingança contra camponeses. Depois, chegaram as lutas bipartidárias entre conservadores e liberais durante as décadas de quarenta e cinquenta. Medófilo Medina, "La resistencia campesina en el sur de Tolima", *Pasado y presente de la violencia en Colombia*, (Bogotá, Cerec, 1986), 233-254. Além disso, acrescenta-se o impacto do contexto internacional, como a ascensão do fascismo, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e o nascimento da União Soviética.
10. Vale a pena sublinhar que embora processos de paz já foram negociados com muitos desses grupos o que está acontecendo agora é uma atomização e nova conformação de grupos armados ilegais.
11. CNMH, ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad, (Bogotá, Imprenta Nacional, 2013), 21.
12. Eric Lair, "Reflexiones acerca del terror en los escenarios de guerra interna", *Revista de Estudios Sociales*, No 15, Junio, Bogotá, Universidad de los Andes, (2003): 88-108.
13. Pierre Gilhodes, 1985 "La violencia en Colombia: bandolerismo y guerra social", *Once ensayos sobre la violencia,* Bogotá: CEREC e Centro Gaitán, (1985).
14. Daniel Pecaut, *Guerra Contra la Sociedad*, (Bogotá: Editorial Planeta, 2001).
15. CNMH, ¡Basta ya!, 162.

zação[16]. Considera-se que 2002 foi o ano de maior expansão geográfica da guerra, chegando a 561 municípios[17]. Acredita-se que perto de 220 000 pessoas morreram entre 1958 e 2012[18]. Desde 2012, as vítimas registradas são 8 472 134, das quais 6 640 917 esperam reparação e assistência social[19].

Em San Carlos, a guerra deixou 33 massacres, 156 desaparecidos forçosos, 78 mutilados vitimados pelas minas terrestres e o deslocamento forçado de mais de 19 954 pessoas, ou seja, sete de cada dez sancarlitanos ficaram sem casa[20]. Entre 2003 e 2004 a prática do deslocamento massivo representou 45% e 39% do total por ano e as vítimas de assassinados seletivos foram 146 entre 1988 e 2010[21].

Em Toribío, a guerra se concentrou na destruição do povoado e assassinato seletivo de líderes políticos e sindicalistas. Entre 1983 e 2012 sofreu 600 ataques das FARC[22], ou seja, 20,68 ataques por ano, representando um a cada vinte dias, além, de quatorze ocupações por outros grupos armados.

A violência em Buenaventura é catalogada como de alta intensidade e frequência. Em vinte e dois anos (1990-2012) segundo registros da polícia, 4 799 pessoas foram mortas em Buenaventura[23]. Entre 2000 e 2012, aconteceram dois homicídios a cada três dias. Entre 2000 e 2006, seis pessoas foram assassinadas a cada cinco dias. Entre 2000 e 2014, vinte e oito pessoas foram deslocadas a cada dia. Entre 2000 e 2014 aconteceram trinta e três ações violentas a cada dia[24]. Em 1990, ocorreram cinquenta e oito homicídios enquanto em 2000 foram 440. Durante o período paramilitar (2000-2004), 29 863 pessoas foram deslocadas e no período pós-negociação (2005-2014), 63 374.

É importante nomear neste contexto os acordos de paz em diferentes momentos da história colombiana: acordos para cessar-fogo[25], mesas de diálogo[26], desmobilizações de grupos menores[27] e zona de distensão[28]. O presidente reeleito Juan Manuel Santos (2010-2018) liderou o acordo de paz com as FARC-EP assinado em junho de 2016 e posto em prática a finais desse ano[29]. Atualmente, o mesmo governo está em diálogos de paz com o EPL.

POLÍTICAS DE SEGURANÇA E MILITARIZAÇÃO

A *Política de Seguridad Democrática* do governo de Álvaro Uribe Vélez permaneceu durante seus dois mandatos presidenciais (2002-2006 e 2006-

16. Ibid, p.: 156.
17. CINEP para GMH, *Base de datos de Actores y dinámicas del conflicto 1990-2009*.
18. CNMH, *¡Basta ya!*, 20.
19. Unidad de Víctimas, Estatísticas com corte de informação em 30 de junho de 2017, acessado em 9 agosto 2017 http://rni.unidadvictimas.gov.co/v-reportes.
20. CNMH, *San Carlos: Memorias del éxodo en la guerra*, (Bogotá, Imprenta Nacional, 2014), 14.
21. Ibid, p.: 20.
22. CNMH, *Guerra propia, guerra ajena. Conflictos armados y reconstrucción identitaria de los andes colombianos. El Movimiento Armado Quintín Lame*, (Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2015), 367.
23. CNMH, *Buenaventura: un puerto sin comunidade*, (Bogotá: Imprenta Nacional, 2015), 222.
24. Ibid, p.: 213.
25. Acordos da Uribe e de Corinto com a FARC-EP e o EPL em 1984, durante o governo do Belisario Betancur (1982-1986).
26. Como a apertura do grupo de aconselhamento pela Reconciliación, Normalización e Rehabilitación durante o governo do Virgilio Barco (1986-1990). As conversações com as FARC-EP, ELN e EP durante o governo de César Gaviria que terminaram pelo sequestro de um ex-ministro que morreu durante cativeiro.
27. Que tem contribuído com a paz do país com desmobilizações durante o governo do Virgilio Barco: Movimiento 19 de Abril (M-19) em 1990, Partido Revolucionario de los Trabajdores (PRT) em 1991, Ejército Popular de Liberación (EPL) em 1991, Movimiento Armado Quintin Lame (MAQL) em 1991; o CRS em 1994 durante o governo de César Gaviria (1990-1994), e as Audodefensas Unidas de Colombia (AUC) em 2005 com a Lei de Justiça e Paz durante o governo de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010).
28. Durante o governo do Andrés Pastrana (1998-2002) a Colômbia despejou cinco municípios em San Vicente del Caguán, sul do país, para criar mesas de diálogo. O acordo terminou em 2002 quando as FARC-EP sequestraram um avião comercial.
29. As negociações de paz começaram em 18 outubro de 2012. Está conformada por quatro fases: aproximações para o diálogo, fixação dos acordos, referendo e implementação. Discutiram tópicos como política de desenvolvimento agrário, participação política das FARC, políticas de drogas e reparação das vítimas.

2010), foi um conjunto de estratégias que tinha como fim último garantir condições mínimas de segurança, no intuito de propiciar ambiente bom para o investimento estrangeiro. Ao mesmo tempo, protegia o direito de segurança dos colombianos com o intuito de fortalecer o Estado de direito e a autoridade democrática. Isso, mediante diversas estratégias como decretar estado de comoção interior, criar imposto de guerra, recrutar soldados camponeses para reforçar as regiões, gerar uma rede de informantes para integrar serviços de inteligência militar, fornecer plano de recompensas por informação, estimular as guerrilhas a desertar e criar zonas de concentração da guerrilha. De igual maneira, suprimiu-se o status político dos grupos armados ilegais que lhes permitia negociar com o governo[30]. Subsequentemente, o exército se moderniza, os soldados invadem ruas e estradas, e, aparece uma estratégia de propaganda militar na televisão que instaura um modelo de herói.

Já o governo de Juan Manuel Santos (2010-2014 e 2014-2018) emitiu a *Política Integral de Seguridad y Defensa para la Prosperidad*, baseada em seis objetivos: 1) diminuir a produção de narcóticos; 2) desarticular os grupos armados ilegais e criar condições de segurança para sua consolidação; 3) criar condições de segurança para a convivência dos cidadãos; 4) progredir para um sistema de capacidades dissuasivas críveis, integradas e interoperacionais; 5) contribuir com a atenção devida em relação a desastres naturais e catástrofes; e, por fim, 6) fortalecer a institucionalidade e bem-estar do setor segurança e defesa nacional[31]. Quatro pontos dessa agenda política (1, 2, 3 e 6) relacionam-se com segurança, evidenciando preocupação com a violência social cotidiana e de grande impacto, que é produzida pelo narcotráfico e por grupos armados ilegais. Isso levou o governo Santos a assumir publicamente que a guerra existia desde décadas anteriores e que a política e os governos estavam em dívida com a população colombiana.

Consequentemente, iniciou-se um processo de reconhecimento da vítima do conflito armado mediante a Lei 1448 ou *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*, assinada em 10 de junho de 2011. Esta lei tenta devolver os direitos vulnerados aos indivíduos e comunidades dentro de processos judiciais. Estabelece um marco de ajuda humanitária com foco especial na restituição de terras, de moradia, acesso a créditos e formação educativa, indenização, garantias de não repetição, entre outros.

Nesses dois governos o militar foi reproduzido mediante duas formas: o modelo de controle rotineiro e o modelo de propaganda militar. Primeiro, as formas de controle militar mais frequentes na Colômbia, são postos militares nas rodovias, usados para revistar transporte público, privativo e seus passageiros. Prática exercida por todos os grupos armados legais e ilegais, envolve a revista de pessoas na rua, em povoações e cidades com o intuito de pedir sua carteira de identidade, conferir dados e, quando necessário, reter a pessoa. É uma prática normalizada pelas forças militares e paramilitares. Há também as trincheiras em lugares estratégicos, com vista panorâmica ou dentro de vilas, utilizadas pelo exército colombiano. Soldados do exército armados na rua, parados em certos locais estratégicos das principais cidades, e, por fim, a exibição de tecnologia do aparato militar, preferencialmente, tanques de guerra que transitam pelas cidades.

Já o modelo de propaganda militar foi instaurado primordialmente, pelo trabalho de imagem e marketing. A propaganda na televisão da megacampanha do Exército *Los héroes en Colombia sí existen* (2008-2012) teve o intuito de aproximar emotivamente a população do soldado transformado em herói[32] e a campanha *Fé en la Causa, con actitud positiva para*

30. Ver: Decreto 1837, 11 de agosto de 2002, Diário Oficial 44 896. Decreto 1838, 11 de agosto de 2002, Diário Oficial 44 897. Decreto 2002, 9 de setembro de 2002, Diário Oficial 44 930.

31. Ministerio de Defensa Nacional, *Ley de Víctimas e Restitución de Tierras*, (Bogotá: Imprenta Nacional, 2011).

32. O objetivo dessa campanha foi desenvolver uma sentimentalidade sobre o herói para configurar uma ideia de segurança nacional no intuito de reproduzir uma ideologia da PSD. Para aprofundar na análise crítica desta propaganda ver Claudia Gordillo, *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporânea*, (Bogotá: Universidad Minuto de Dios, 2014).

vencer (2012 até hoje) que visa gerar uma marca[33] dos militares. Estas duas campanhas são estratégias de marketing que posicionaram um discurso de segurança no soldado redentor[34].

Ao lado disso, um dos maiores espetáculos comercias, a *Feria Comercial de Defensa y Seguridad* (Expodefensa), líder no mercado da América Latina que exibe, vende e contata clientes potenciais, estabelecendo um mercado especializado da guerra que exibe os aparelhos do horror como mercadoria de *divertimento*[35]. Este mercado especializado também reúne fabricantes locais sendo o mais importante a *Indústria Militar de Colombia* (Indumil), fabricante de armas, munições e explosivos[36].

Essas duas formas do militar (controle e propaganda) se produzem, principalmente, sobre idealizações da segurança que envolvem sentidos e sensações. Isto é, abrangem o corpo e os afetos. Esses elementos são incorporados nas estratégias dos governos de maneira sutil, espalhados por um longo tempo e apresentados fragmentariamente em diversos veículos de comunicação. Como chegam a nós em dose menor, seus efeitos são poucos visíveis.

33. A marca de marketing é uma ferramenta estratégica que serve para construir identidade institucional de acordo com as necessidades dos consumidores e o contexto próprio de país. Sua construção está ancorada em teorias da emoção que ligam pessoa e produto, fazendo dele uma necessidade.

34. Os alcances e tensões dessas campanhas podem-se ver no documentário *Apuntando al Corazón*, Claudia Gordillo e Bruno Federico, (Bogotá: La danza inmóvil producciones, 2013), acessado em 8 de agosto de 2017, http://www.youtube.com/watch?v=duCalGI6jvE.

35. Expodefensa, *Informe de gestión* 2014, http://expodefensa.com.co/Portals/7/documents/INFORME-POST-FERIA-EXPODEFENSA2014.pdf. *Portafolio de servicios feria 2017*, http://expodefensa.com.co/Portals/7/documents/plaquette-es-compress%C3%A9e.pdf. Acessado 12 de junho de 2016.

36. Indumil foi criada em 1958 para desenvolver produção qualificada e de alta tecnologia, levando-a a certificar-se como produtor e comercializador oficial pela Organização para o *Tratado do Atlântico* (OTAN). Atualmente tem fábricas e 39 pontos de venda no país. A produção do fuzil Galil (antes comprado em Israel), granadas para morteiro (antes compradas na África do Sul), lança-granadas (antes compradas em Israel) fizeram a indústria independente, substituindo importações por volta de 40 milhões de dólares, em 2006. Um dos produtos mais elogiados é o fuzil Galil por suas inovações tecnológicas e ergonômicas fabricando entre 800 e 1 000 unidades por mês para o mercado colombiano e israelita, principalmente. Indumil, acessado 15 de junho de 2016, http://www.indumil.gov.co.

Por isso, é preciso ver os objetos juntos e em correlação como nas seguintes três naturalizações da militarização.

PRIMEIRA NATURALIZAÇÃO: POR REPETIÇÃO

Para Freud a repetição surge quando o paciente na psicanálise reprime os momentos mais representativos de seu passado e se vê obrigado a repetir o que tem incorporado: inibições, tendências, traços de caráter patológico[37]. A função da repetição, neste caso, articulada com a ideia de representação, é ser disfarce para ocultar o subconsciente. Freud afirma que repetir é uma função "primitiva, simples e instintiva"[38] que pode ser obsessiva, porque o paciente "repete sem saber que está repetindo"[39], criando, desse modo, uma sequência de repetições associada com a ideia de resistência que lhe é prazerosa. A repetição, então, torna-se um ato compulsivo explicado pela repressão e pela transferência durante a psicanálise. É esta transferência quando o paciente projeta no analista as imagens reprimidas.

Na filosofia, Gilles Deleuze –que toma vários conceitos de Freud– afirma que a repetição é uma limitação para acessar as multiplicidades de representações que as coisas podem representar, enquanto a representação do conceito da coisa está limitada, fechada[40]. Essa limitação está ancorada no velho e clássico problema da representação: o caráter de duplicidade da coisa que a torna falsa[41] e o caráter de submissão à presença (re-presentar)[42]. Assim,

37. Sigmund Freud, "Recuerdo, repetición y elaboración", *Obras Completas*, (Madrid: Biblioteca Nueva, v. 9, 1972), 1685.

38. Sigmund Freud, James Strachey y Anna Freud, *Más allá del principio del placer*, (RBA Coleccionables, 2002), 2517.

39. Ibid.

40. Para Deleuze a representação é o lugar da ilusão transcendental. Ilusão que corresponde ao pensamento, à dimensão sensível, à ideia e ao ser. Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, (Rio de Janeiro: Editoria Graal, 1988), 253.

41. Platão, "A república", *A República*, (Martin Claret, 2000).

42. Francisco José Martínez Martínez, *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*, Colección Ensayo y Pensamiento Filosófico, (Madrid: Editorial Orígenes, 1987), 193.

a repetição, somente, pode ser explicada desde a negatividade e em relação com a noção de fantasma que está formada por acontecimentos reais que se repetem de maneira virtual e, ao mesmo tempo, com simulacro que questiona a noção de cópia e modelo em uma série de cópias cada vez distintas[43].

Para Deleuze, a repetição tem duas faces de oposição. A primeira face é uma repetição material, nua, de acordo com a identidade e a deficiência do conceito. Ele explica que a sua materialidade se caracteriza por termos e lugares fixos que repetem os elementos, sendo assim sucessiva, estática, extensa, ordinária, horizontal e devendo ser explicada. É assim, como esta repetição é uma rotina superficial de igualdade e simetria que leva à exatidão de mecanismos. Ela é uma repetição nua porque pode ser mascarada por acréscimo. A segunda face é uma repetição psíquica, metafísica, de totalidades variáveis, graus e níveis de coexistência. A sua principal caraterística é ser dinâmica, intensiva, relevante e singular. Este tipo de repetição se dá pela faculdade rememorativa que funciona como eterno retorno que compreende a diferença, o deslocamento e o disfarce[44]. Assim sendo, ela se relaciona com reflexos, ecos e duplicidade que geram identidades simuladas, produzidas como efeito óptico de repetição e diferença. Desta forma, a diferença se desloca e se desfaz de uma face à outra, na que cada nível compreenderá as singularidades como pontos próprios[45].

A distinção entre Freud e Deleuze é que para o primeiro a repetição se subordina à representação, enquanto para Deleuze a repetição também pode se dar pela diferença. É desse modo, que a repetição sempre se relaciona com coisas aprendidas, dadas, incorporadas e que tem o caráter de rotina que suporta o funcionamento de algo. Nas fotografias jornalísticas do corpus da pesquisa vemos como esta limitação está encarnada na representação do combatente, que aparece como centralidade da composição e a partir do qual o fotógrafo organizou os outros elementos, localizando explicitamente os elementos da guerra. Isso é, facilitando a compreensão visual da foto, quase como uma tradução funcionalista e simples para o olho do espectador. Esta visibilidade do soldado voltou-se repetição, diminuindo, consequentemente, a complexidade da visualidade do conflito armado e colocando-o como um assunto simples, instintivo, levando a uma leitura ligeira e com pouca transcendência. Para finalmente, apresentar a leitura preferencial que serve para o Estado, para fechar a compreensão do conflito em suas múltiplas dimensões.

Para Deleuze, o ato de repetir se dá quando não se é real, porque somente se pode definir nominalmente, porque não se tem interioridade, porque se é parte de extrapartes, porque se recalca, porque não se tem rememoração, recognição, consciência de si e nem instinto[46]. O soldado se repete como elemento obsessivo nominal da máquina bélica, porque o fotógrafo

----

43. Frente a tensão de cópia e simulacro, Gilles Deleuze afirma que o simulacro é um sistema intensivo que repousa sobre a natureza de suas qualidades que entram em comunicação através de suas diferenças. O simulacro deve ser descrito com as noções de: profundidade no qual as intensidades se organizam; as séries que elas formam e os campos de individuação que elas delineiam; o que as coloca em comunicação; os acoplamentos, as ressonâncias internas, os movimentos forçados que se seguem; a constituição de seus passivos e de sujeitos no sistema e a formação de dinamismos espaço-temporais; as qualidades e as extensões, as espécies e as partes que formam a dupla diferenciação do sistema que vêm recobrir os fatores precedentes; os centros de desenvolvimento que testemunham a persistência de fatores no mundo desenvolvido. Esse sistema de simulacro afirma a divergência e o descentramento, é um caos, uma unidade, uma convergência de todas as séries. Deleuze, *Repetição e diferença*, 264. E a cópia é fundada na relação com o modelo, com o ser e a verdade, já que a semelhança é interior e análoga ao modelo. Ibid, p.: 252.
44. Ibid, p.: 272-273.
45. Para Deleuze, o trabalho do tempo é fundamental para pensar repetição e diferença. Pois o tempo está construído sobre a síntese dos instantes; síntese subjetiva que obedece a um sujeito passivo que está antes da memória e da reflexão. O presente está dado desde o hábito e o costume, o passado desde a memória e o futuro desde o eterno retorno. O presente é constituído mediante a síntese passiva da imaginação que produz a contração dos instantes que dão passo à formação de hábitos. A repetição do presente é material, sucessão de elementos. O passado está constituído pela síntese passiva da memória, passado puro "composto de objetos virtuais, que preexistem a seu próprio presente" Ibid, p.: 181. Fato que o faz subrepresentativo ao qual, somente, é possível acessar mediante a reminiscência. No futuro a repetição tem que se liberar para o retorno, já que o que retorna é o novo, o purificado e selecionado "supõe a dissolução do eu, a morte de Deus. Este círculo do eterno retorno não tem centro, é essencialmente excêntrico e descentrado, e o que faz ele retornar e circular é a diferença". Martínez Martínez, *Ontología y diferencia*, 240, tradução das autoras.
46. Deleuze, *Repetição e diferença*, 257-258.

não sabe, não pode, não quer olhar além da representatividade, porque a estrutura da mídia e do Estado não oferecem as condições para "rachar"[47] as representações de identidade, de simulacro[48]. Mas, sobretudo, porque a repetição do soldado assegura fechar a noção de conflito, necessária para configurar uma identidade visual na qual os elementos tenham uma aparente renovação, mas no fundo o conceito é o mesmo.

É neste sentido que sugerimos fazer um paralelo entre fotógrafo (paciente) e espectador (analista), seguindo a lógica da transferência das imagens reprimidas projetadas no analista, segundo Freud. O fotógrafo produz uma série de imagens fotográficas, condicionadas pelo substrato material de apresentação (o meio de divulgação), o interlocutor mediato (o tipo de mídia privada, estatal, ONG) e o interlocutor final (o consumidor da fotografia). A partir desses elementos, a fotografia encontra um tipo de equilíbrio que lhe permite fechar o conceito. Se a repetição em Freud se dá pela repressão, o que aparece nelas são soldados e armas que se relacionam com a tecnologia de guerra, elementos visuais a partir dos quais o "outro" é organizado no quadro. É a máquina bélica o representado, mostrado, repetido. É essa repetição que ao fotógrafo lhe resulta prazerosa, já que através dela é possível que uma de suas fotografias entre no hall da fama das capas de jornais e relatórios, outorgando-lhe um status. Em outras palavras, repetir, adequar-se tem recompensa.

Mas o que é o reprimido nestas fotos? A submissão entre um soldado e um devir morte, a força de destruição, a potência de fazer matar, a ameaça, o devir morte em latência permanente. Todos eles conteúdos de experiências

47. George Didi-Huberman, *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, (São Paulo: Editora 34, 2013).
48. O conceito de rachadura da imagem é compreendido nos termos de George Didi-Huberman como "abrir os olhos à dimensão de um olhar expectante: esperar que o visível "pegue" e, nessa espera, tocar com o dedo o valor *virtual* daquilo que tentamos apreender sob o termo *visual*". Para isso é preciso voltar a inflexão da palavra, ao questionamento da imagem sem pressupor a "figura figurada" e se concentrar na *figura figurante*, isto é, o processo, o caminho, a questão em ato, feita cores, feita volumes, em definitiva: "*vir a ser visível*". Ibid, p.: 187.

infantis: a arma (a potência fálica), o soldado (máquina de dominação) e o cidadão (o submetido); que podem ser explicados a partir das brincadeiras de crianças. Na Colômbia –acreditamos que na maioria dos países com histórias de guerras– uma criança pode ter uma arma falsa, desejar ser soldado, polícia ou piloto e brincar de guerra ou polícia e criminosos. Na brincadeira a disputa é por quem tem o poder, quem faz justiça, quem executa a maior força. Matar e destruir é o que se resiste a sair, é o oculto, o projetado.

Poderíamos pensar que isso é contraditório com o trabalho de fotografar a guerra como evidência das barbáries dos Estados e que também contradiz o que Susan Sontag escreveu: as fotografias do horror são necessárias, e alguém tem que fazer o trabalho[49].

Mas também poderíamos pensar que o trabalho de fotografar a guerra não seria necessário se ela não existisse. Logo, o fotógrafo (paciente) não teria que reprimir sua humanidade ao fotografar a desgraça de alguns poucos desvalidos e confrontá-la aos olhos de um espectador que a olha no conforto de seu lar com o café da manhã. Ele também não teria que suprimir seu conhecimento artístico seguindo os roteiros imagéticos de jornais, agências e ONGs sob padrões de consumo. Também não teria que conjurar seus medos, ansiedades de devir morto a cada vez que ele registrar o conflito. Isto é o mais importante deste paradoxo, porque as fotos e seu trabalho existem porque há guerra, porque a guerra é um dos negócios que sustenta o capitalismo moderno[50], porque ela é necessária para medir as forças dos Estados-nação, porque é lucro, porque a fotografia é um dos produtos que expande esse lucro e, enfim, porque a guerra faz parte do consumo cotidiano que começou quando éramos crianças.

Nesta ideia, o repressivo na fotografia é projetado no espectador. No entanto, ele também foi criança com experiências parecidas, porque é consu-

49. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, (Bogotá: Editorial Alfaguara, 2013).
50. Ver: Virilio, *Guerra pura*. Noam Chomsky, *Controle da Mídia: os espetaculares feitos da propaganda*, (Rio de Janeiro: Graphia, 2003) e Zygmunt Bauman e David Lyon, *Vigilância líquida*, (Brasil: Expresso Zahar, 2014).

midor das fotografias de guerra e porque a foto foi feita, finalmente, para ele. Então, destruir e matar o espectador? Não matá-lo de fato, porém, incorporá-lo na brincadeira, outorgar-lhe um papel, colocá-lo como devir morte, trazê-lo às lembranças de criança quando destruir o outro era natural.

O que acontece se invertemos os princípios e passarmos de se "repete porque há repressão"[51] para "há repressão porque se repete"[52]? Isto nos leva a pensar desde a diferença que funciona como aceleração e precipitação[53] que se inscreve em um tempo e um movimento particular que está "fora de nós e em nós"[54]. Desta forma, repetição produz repressão, se repete para ocultar, disfarçar, simular com objetos virtuais que não estão, porém, existem imageticamente, artificialmente, fantasmagoricamente. O ato de repetir obsessivamente elementos na fotografia, repetir locais, comunidades, enquadramentos, formatações, não somente fecha o conceito do conflito outorgando-lhe uma identidade; mas também gera repressão das densidades sociopolíticas e econômicas do conflito que são transferidas por máscaras da máquina bélica e o capitalismo que perduram no espaço e no tempo sobre o suposto de um conceito idêntico. Assim, a guerra se coloca como uma coisa que se dispersa no cotidiano pela naturalização do militar.

Compreendemos naturalização como o ponto de conforto que encontram as forças de dominação instauradas na cultura, condição que tira dela sua excepcionalidade e a coloca na ordem de fluxo normal. Stuart Hall afirma que

> "A operação de códigos naturalizados revela não a transparência e 'naturalidade' da linguagem, mas a profundidade, o caráter habitual e a quase universalidade dos códigos em uso. Eles reproduzem reconhecimentos aparentemente 'naturais'. Isso produz o efeito (ideológico) de encobrir as práticas de codificação presentes. A "correspondência [entre a codificação e decodificação dos signos] não está dada, senão ela é construída. Não é "natural" senão produto de uma articulação entre dos momentos distintivos"[55].

Se o ponto de conforto produz naturalização, isso leva pensar que há um certo equilíbrio que mantem os elementos na ordem de acordo com seu contexto e fins. Equilíbrio não definido a partir da positividade, ao contrário, o regulamento adequado dos componentes que servem a seus fins desde a repetição e suas repressões. As máscaras da naturalização se ocultam e poderíamos explicá-las em duas sequências de diferença coexistentes: vigilância em relação com proteção e a guerra como espetáculo.

SEGUNDA NATURALIZAÇÃO: ROTEIROS DE VIGILÂNCIA

Um policial, um soldado do exército e um soldado do *Grupo de Acción Unificada por la Libertad Persona*l (GAULA)[56] olham para longe (Fig. 1, 2 e 3). Um deles está em uma trincheira na montanha, outro em uma ponte e o terceiro em um terraço, lugares estratégicos que cumprem dupla função. A primeira é um lugar de exibição, um palco que ressalta a figura do soldado em relação com os outros, que o coloca como funcionário do poder transferido pelo soberano. Deixar-se ver é importante para instaurar uma lógica de controle. A segunda é um lugar para vigiar que funciona como torre de controle, desde onde os três homens têm visão panorâmica dos acontecimentos, permitindo-lhes alertar sobre indivíduos, situações e possibilidades de ações a futuro.

----

51. Freud, *Obras Completas*, 1687.
52. Deleuze, *Repetição e diferença*, 185.
53. Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Diálogos*, (Espanha: Editora Pre-textos, 1980), 64.
54. Deleuze, *Diferença e Repetição*, 8.
55. Stuart Hall *et al*, "Codificar e decodificar", *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, (Belo Horizonte: UFMG, 2003), 397.
56. São unidades elites criadas sob lei 282 de 1996, integradas pela *Dirección Nacional de Inteligencia* (DNI), *Cuerpo Técnico de Investigaciones* (CTI), *FISCALIA* e *Forças Militares*. Há no país 16 GAULAS do Exército e mais duas da Armada Nacional. Exército Nacional, acessado 17 de junho de 2016, https://www.ejercito.mil.co/?idcategoria=71.







Fig 1. *El País*, foto Colprensa, 2 de julho de 2009. Manchete "Continúan combates en el Cauca". Foto Colprensa. Legenda "extrema vigilancia mantienen las fuerzas armadas en esta región del cauca". 2 de julho de 2009.

Fig 2. *El País,* foto El País, 6 de dezembro de 2005. Manchete "Pedirán emergencia social y económica para el Puerto". Foto *El País*. Legenda "en el área marítima de las comunas 3 y 4 que hacen parte del sector más crítico de la ciudad, el gobierno local está solicitando custodia permanente de los guardacostas". 6 de dezembro de 2005.

Fig 3. *El País*, foto arquivo, 6 de agosto de 2003. Manchete "No soy alcalde de intimidaciones". Foto arquivo. Legenda "la fuerza pública redoblará sus presencia en los diferentes sectores de Buenaventura, con el fin de evitar la comisión de hechos que alteren la tranquilidad del municipio". 6 de agosto de 2003.

Poderíamos, então, afirmar que esses lugares, em sua funcionalidade, são panópticos que tem por objetivo "induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder"[57]. E que a "promessa de maior visibilidade, a perspectiva de 'estar exposto' para que todo mundo veja e observe, combina bem com a prova de reconhecimento social mais avidamente desejada, e, portanto, de uma existência valorizada –'significativa'"[58]. Assim, estar acima é lugar privilegiado que marca duas posições: quem olha e quem é olhado.

Quem olha está acima, tem um campo visual amplo que percorre ruas, casas, veículos e indivíduos para identificar fluxos de locomoção, movimentos, horários estratégicos e ações rotineiras dos indivíduos. O indivíduo que olha gera cartografias cotidianas dos territórios com o intuito de localizar ações e indivíduos não corriqueiros particularidades que em sua potência podem subverter a ordem institucional. Olhar significa recolher, organizar as informações em coisas comuns ou suspeitas a serem revistadas e identificar particularidades de importância para a tarefa do soldado. Olhar de cima significa impor presença sobre os outros, olhar sem ser visto[59]. Trata-se, de um olhar fiscalizador, que começa em quem olha e chega e retorna a si mesmo, não tem um outro acima que o coloque em inferioridade. Esta posição marca diferença, divide e distancia produzindo interstícios que podem ser preenchidos pelos múltiplos significados que a guerra gera.

Mas também, significa impor-se como centro de poder visual para ser olhado pelos outros, identificado e reconhecido em seu papel social. As fotografias desta parte apresentam-nos combatentes que intencionalmente querem ser olhados, percebidos no espaço público, colocando-se na ordem social para invadir uma visualidade, para mudar o significado das ações perante deles. Significado acrescentado com armas prontas para disparar que nos coloca frente à latência da guerra, o devir do horror e expõe à obrigatória vigilância institucionalizada. Nasce, então, uma vigilância submetida à ordem institucional que outorga permissão para o ato de olhar.

----

57. Michel Foucault, *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, (Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014), 195.

58. Bauman, *Vigilância líquida*, 30.

59. Ser visto/mirado apenas pelo aparelho fotográfico do fotógrafo que os captura como imagem.

Quem é olhado está embaixo, no bairro, na estrada, na rua, nas casas. Trata-se do povo, de uma massa social que está exposta para ser vista e que, por sua vez, deve olhar para quem está no palco. Como conjunto de indivíduos são espectadores do soldado e suas ações dependem, em grande parte, dos movimentos e solicitudes deste, tornando-os indivíduos obedientes. Entretanto, os espectadores podem ser singularizados, marcados por uma particularidade que os torna visíveis para o soldado que olha. Assim, o indivíduo pode ser identificado, sujeitado e sob controle da referida institucionalidade. A condição de espectador dentro de uma massa convive simultaneamente com a de espectador singular, não se rejeitam, inclusive uma retroalimenta a outra.

Olhar de baixo significa que há outro superior, acima e longe dele, significa reconhecer sua inferioridade e a diferença que há entre um e outro. Corresponder o olhar de acima tem implicância de uma permissão quase negociada para ser olhado. O ser olhado, o ver-se visto modula as ações do indivíduo, circunscrevendo-as na ordem institucional que impõe o soldado que olha.

Esta dupla posição dependente gera uma das táticas privilegiadas do sistema de segurança: a vigilância. Saber quem é, o que faz, como o faz e onde está, provê informações importantes para o Estado com o intuito de controlar os indivíduos. Para Michel Foucault este jogo de olhares garante a obediência dos indivíduos, estabelecendo maiores ganhos nos comportamentos de cada indivíduo, dos corpos singulares e da força "onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam"[60]. Tratam-se de observatórios da multiplicidade humana, pequenas técnicas de vigilância múltiplas e entrecruzadas.

Podemos observar nessas três fotografias, que a vigilância se traduz no gesto do soldado: olhar permanente, exaustivo e em sobreposição ao indivíduo, que operado de maneira dominante se mimetiza na sua repetição. Nesse sentido, os soldados do panóptico dirigem a cena, olham, controlam, previnem os acontecimentos futuros mediatos, mas acima de tudo, dominam os corpos dos outros.

Este tipo de vigilância panóptica é complementada e, em certa medida, assegurada pela presença de policiais e militares em lugares estratégicos urbanos como prédios do governo, estradas, pontos cardinais da economia e em locais de importância política. É bem certo que eles têm como função social apoiar a ordem da segurança urbana de maneira especializada, porém, ela também serve como extensão do controle performativo de proteção. Vejamos, a Fig. 4 é um destes exemplos, mostra dois policiais olhando para duas mulheres de costas que estão votando. Os policiais ficam nos extremos direito e esquerdo do quadro fechando o enquadramento de visibilidade delas. Dupla presença institucional que corrobora a extensão e domínio do Estado na situação de votações políticas e põe as mulheres em atitude dependente. A dependência aqui está relacionada com exercer o direito de democracia em âmbito de segurança, evidência de tranquilidade no cenário hostil de votações para Congresso e presidente em 2002.



Fig 4. Foto com ênfase. *El Espectador, f*oto Herminson Ruíz, 13 de janeiro de 2002. Manchete "Ataque de nervios en campaña". Foto Herminson Ruíz. Legenda "la crisis del proceso de paz agudizó los nervios en las campañas para Congreso y presidente, que redoblaron ya sus esfuerzos para prevenir eventuales ataques de los grupos armados". 13 de janeiro de 2002.

60. Foucault, *Vigiar e punir*, 168.

Essa representação institucional é apresentada de costas, sem identidade definida além da performance que impõe as vestes do militar. Eles olham para as mulheres, no que poderíamos inferir em atitude de vigilância, controle e, sua vez, como suspeita. Porém, o gesto de costas para o espectador, o fechamento de quadro e não presença de armas podem-nos sugerir que esta é, antes de mais nada, uma foto encenada com o intuito de evidenciar a ordem imperante sob presença estatal em uma jornada de votação. Trata-se também de um olhar masculino sob corpos femininos.

Parecerá, então, que os policiais na encenação, convidam o espectador olhar para dentro do quadro, para o centro da foto e perceber as mulheres votando. Ação que pode ser feita pelo espectador que se projeta na ação olhada, somos testemunhas e participamos do ato de transferência da representação. Assim sendo, a fotografia apresenta uma cena de segurança que é, frequentemente, estereotipada e repetida.



Fig. 5. *El Mundo.* Foto cortesia exército. 29 de abril de 2012. Manchete "Dos hermanos protegen la infraestructura de oriente". Foto cortesia Ejército. Legenda "los 3.100 militares adscritos a los batallones juan del corral y brigadier Jaime Polania puyo vigilan principalmente la autopista Medellín- Bogotá y la troncal del café". 29 de abril de 2012.

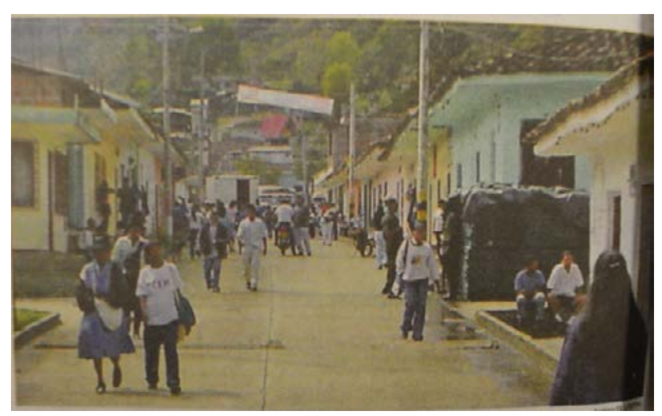


Fig. 6. *El Liberal*, foto arquivo, 29 de dezembro de 2009. Manchete "Milicianos de las farc serían los responsables de asesinatos". Foto arquivo. Legenda "En Toribío hay temor entre la población civil debido a los dos recientes asesinatos ocurridos en zona periférica del casco urbano". 29 de dezembro de 2009.

Da mesma forma, as Fig. 5 e 6 apresentam dois tipos de militarizações quase imperceptíveis: uma barreira militar na estrada entre Medellín e Bogotá e uma trincheira na metade de uma rua na zona urbana de Toribío. O primeiro tipo, é composto de paradas obrigatórias nas estradas para revistar motoristas, passageiros e transporte, objetivando controle de coisas suspeitas e ilegais e, sobretudo, de pessoas que poderiam ser potencialmente perigosas para a segurança. Os soldados instalam fitas ao lado das estradas, colocam sinaleiros restringido a passagem dos veículos que dão a ordem de parar ou seguir. Parar implica, revistar o carro, os passageiros, pedir carteira de identidade e conferi-la em um sistema de data-base e, inclusive, fazer uma entrevista informal e ligeira[61]. O segundo tipo é a trincheira, estruturas

61. Conferir dados mediante aparelhos tecnológicos é uma variação moderna da vigilância que tem como objetivo criar perfis dos que devem ser monitorados e controlados, gerando categorias de pessoas potencialmente descartáveis. Didier Bigo chama este fenômeno de ban-óptico, pensando na continuidade do panóptico de Foucault, mas desta vez, virtual. Ele está pensando na análise de insegurança global dos chamados "agentes de inquietação": polícia, agentes de fronteira e companhias aéreas, todas elas burocracias transnacionais de vigilância e controle empresariais

quadradas e côncavas formadas por sacolões de areia, usadas para resguardar soldados na ocorrência de tiroteios. Elas protegem o soldado do inimigo, porém, ao serem colocadas dentro da vila o povo fica em risco, já que instiga atentados no meio da população.

Estas duas táticas usam estruturas efêmeras que se podem pôr e tirar quantas vezes quiser, um efeito "pipoca" que marca o território militarmente, impondo um tipo de "exame" que, como modalidade de poder, "fixa o tempo ritual e científico das diferenças individuais"[62] como cerimônia que coloniza objetos, espaços e pessoas[63]. Este controle funda a ideia de "administrar" os fluxos dos corpos que, em sua continuidade ou ruptura, são separados como pessoas suspeitas e não suspeitas, exaltando, consequentemente, a vontade de continuidade nos fluxos de locomoção dos indivíduos.

A profundidade destas táticas está no caráter natural que adquirem, acentuadas na ideia de castigo que deve ser "achado não somente natural, mas interessante; e, é preciso que cada um possa ler nele sua própria vantagem"[64]. Assim, poderíamos dizer que exame, revista, vigilância e prender são formas interessantes, vantajosas e naturais de proteção, ancoradas na multiplicação de símbolos sob uma mesma significação: a morte é legítima enquanto fundada na segurança que permita a economia de poder.

Economia de poder que hoje está fundamentada na tecnologia, que fazem delas ações mais sutis, de curto prazo, limitadas, com rotação rápida e continuadas, coincidindo com as características da sociedade de controle que Gilles Deleuze e Felix Guattari desenvolveram amplamente em seu livro *Mil Platôs*[65]. Sociedade pensada a partir da inserção da tecnologia, especialmente, informática, computadores e cibernética, que abriram espaços de movimentação e produção social dos indivíduos, que já não se relacionam com territórios fixos, panóptico e discursos, senão, com estratégias que funcionam mais por controle contínuo e comunicação instantânea, implantando tipos de sanções, de educação, de tratamento com controles contínuos que configuram novas formas de circulação e distribuição dos produtos. Assim, os "controles são uma *modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente a cada instante"[66], controle que oferecem aparentes espaços de libertação.

Essa sociedade de controle sobrevive, paralelamente, com a sociedade disciplinaria que propôs Michel Foucault, mas uma não é continuidade da outra. O interessante dessa conjunção é a possibilidade de ver os diferentes níveis nos quais a vigilância administra suas estratégias. Por exemplo, uma perversão da vigilância hierárquica são as trincheiras em vilas, pois, o povo deixa de ser sujeito das ações de proteção e, em vez disso, é colocado comoinstrumento-escudo dos grupos armados como objeto. Eis aqui, um típico caso de devir massacre que inverte as funções por naturalização.



Fig. 7. *El Espectador*, foto Jaime Pérez, 23 de maio de 2010.Manchete "Retorno en San Carlos: un esfuerzo de muchas manos". Foto Jaime Pérez. Legenda "en la escuela la mirandita, los tiros de fusil recuerdan lo que fue la guerra. Esta sede educativa ya fue desminada". 23 de maio de 2010.

e políticas que trabalham a distância para vigiar os movimentos da população. Didier Bigo, "Globalized (in)security: the field and the ban-opticon", *Terror, insecurity and liberty: illiberal practices of liberal regimes after 9/11*, (Oxon and New York, Routledge 2008).

62. Foucault, *Vigiar e punir*, 188.
63. Ibid, p.: 184.
64. Ibid, p.: 93.
65. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, (São Paulo: editora 34, 1995).
66. Gilles Deleuze, *Conversações*, (São Paulo: editora 34, 2008), 221, grifo no original.

No que segue, vamos nos concentrar na Fig. 7. Esta fotografia apresenta a virgem Nossa Senhora do Carmo, a quem se atribui benefícios espirituais de salvação do purgatório a toda pessoa que leve consigo o escapulário do Carmo como sinal de proteção ou hábito de salvação. No fundo há um tecido escuro com anjos que voam ao redor, outorgando-lhe um "rastro exposto divino e exposto com a finalidade de uma construção de mistério, de eficácia mágica, de veneração"[67]. Divindade que predomina ¾ do quadro e em relação com o soldado que está posterior à grade que protege a virgem no topo da montanha. Esta figura religiosa, procedente do Monte Carmo em Israel, é patrona das Forças Armadas Militares e motoristas na Colômbia, sendo seu dia de festa, em 16 de julho.

Os olhares de virgem e criança dirigem-se para a esquerda, deixando de ser dois para se colocar sob domínio de uma horizontalidade que busca o soldado para incorporá-lo na visualidade, outorgando-lhe um lugar de significação. Mas também, este olhar induz o olho do espectador a encontrar o soldado que está de costas para a iconologia religiosa e de face a uma paisagem montanhosa.

Dele podemos observar sua parte posterior superior (ombros e cabeça) que poderiam ser de qualquer pessoa vestida de soldado. Entre soldado e religiosidade há uma grade que marca separação entre as duas figuras, colocando de um lado o divino e de outro o humano para, logo, impor uma proximidade visual que parte da religião para compreender os outros elementos. Desta forma, se vai da divindade para a carne, do bem para o mau, da clareza para obscuridade, virtudes divinas e humanas que nos põem frente a uma intensidade binária coexistente: de um lado, um olhar vigiante onipresente do divino sob o soldado, lembrando-lhe que "Deus o vê"; e, de outro, a graça divina que acolhe a todos como filhos de Deus, vinculando o soldado a uma transferência de amor protetor que, em vez de rejeitá-lo, o coloca dentro da grade e o protege com seu olhar, lembrando-nos que "ele vá com Deus", que "nunca estou sozinho"[68].

Esta coexistência binária gera no militar um tipo de dívida de proteção, posicionando-o em condição de submissão que o predispõe para treino constante de sua alma. Corpo e alma se dispõem para ser disciplinadas pelo poder dominante da vigilância divina. Disciplina que cria uma individualidade que é ao mesmo tempo celular, orgânica, genética e combinatória. Para isso, utiliza quatro grandes técnicas: constrói quadros, prescreve manobras, impõe exercícios e organiza táticas. Cada indivíduo é reconhecido em sua existência dentro dessa estrutura hierárquica de dominação, ele é definido pelo lugar que ocupa na série, na rede, na célula, e pela distância que separa dos outros. Isto é, a disciplina transforma as multidões em "quadros vivos"[69], em multiplicidades organizadas e controláveis. Coloca os indivíduos em uma rede de relações, na qual cada indivíduo possui um lugar e em cada lugar há um indivíduo, havendo com isso a imposição de uma ordem que liga o singular e o múltiplo. A disciplina fabrica indivíduos e é essa individualização, singularidade, que se torna importante no poder disciplinar. Por isso, o soldado deve compreender a profundidade de seu treino, para melhor poder treinar/adestrar as multidões.

TERCEIRA NATURALIZAÇÃO: A GUERRA COMO ESPETÁCULO

A Fig. 8 nos apresenta um soldado dirigindo um tanque de guerra em uma rua da periferia de Buenaventura, daquelas sem asfalto e cheias de buracos. Perto ficam moradias construídas em madeira de dois andares, simples e de aparência improvisada, casas típicas que, embora não ficando perto do rio, são construídas sobre estruturas de madeira para ganhar altura em relação à água e à umidade da região Pacífica. Chama a atenção

67. George Didi-Huberman, *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, (São Paulo: Editora 34, 2013), 248.

68. Bauman e Lyon, *Vigilância líquida*, 30.
69. Foucault, *Vigiar e punir*, 145.

que várias pessoas assistem à passagem do tanque como um evento extraordinário.



Fig. 8. *El Tiempo*, foto Agência EFE, abril 13 de 2014. Manchete "Buenaventura bajo custodia militar". Foto Agência EFE. Legenda "El puerto de Buenaventura fue militarizado por orden del Gobierno para contrarrestar la ola de violencia que este año ya deja 87 personas asesinadas, entre ellas 7 descuartizadas. Unos 2400 hombres de las Fuerzas especiales recorren las calles de este puerto en del Valle del Cauca para garantizar la seguridad. Dos bandas criminales están detrás de los crímenes y la zozobra que vive la población". Abril 13 de 2014.

Por que um tanque de guerra está na periferia de Buenaventura? A primeira resposta está baseada na necessidade de reforçar as estratégias de segurança em uma região que foi controlada pela criminalidade das BACRIM que, para manter as economias ilegais, instauraram a ordem do medo mediante *Casas de pique*[70] e *acuafosas*[71]. Desta forma, os criminosos também poderiam assistir a força da tecnologia destruidora do tanque de guerra.

Uma segunda resposta inclui pensar os significados da tecnologia de guerra em relação com população, território e economia. Vejamos, o tanque de guerra é uma máquina de confronto de fogo aberto em terra que têm como características ser blindada, cruzar terrenos de alta dificuldade e ter arma de alto alcance, projetando-a como uma máquina temível, versátil e de ação de choque. Este tipo de aparelho comumente opera em unidades blindadas que lhe permitem abrir caminho de combate mediante uso de controles, comandos, observadores eletrônicos como GPS e mira do comandante. A Colômbia tem mais de 350 veículos blindados comprados de países como Estados Unidos, União Soviética, Brasil, África do Sul e Canadá[72]. Cada

----

70. É uma estratégia de tortura coletiva, que se baseia no sequestro da pessoa, tortura, desmembramento da pessoa viva e desaparecimento do corpo ou repartição dos membros do corpo em diferentes locais da vila. Mecanismo que tem como lógica a comunicação do terror. A morte nesta estratégia é somente um meio, não uma finalidade. Esta ação é ativada em espaços abandoados pelos seus donos, usualmente casas, dentro dos bairros marginais nos quais infringem-se torturas e esquartejamentos às vítimas. Tem uma mesa ou pau longo onde a vítima é deitada. As ferramentas mais usadas para tortura são de fabricação caseira ou de venda livre como pau com pregos, faca, facão e ácido. As vítimas enquanto são esquartejadas vivas gritam serem inocentes e pedem salvação à vizinhança.

71. São cemitérios clandestinos em estuários. Os corpos das pessoas são jogados no rio, em esteiros chamados "acuafosas" ou suas partes espalhadas em diferentes bairros da favela. Os dois primeiros casos têm um forte componente de desaparecimento, no entanto as famílias se restringem pegar os corpos no rio ou procura-los nos esteiros. Assim sendo, o esteiro desapareceu como fonte de pesca para converter-se em cemitério clandestino. Acredita-se que muitos dos cadáveres das pessoas desaparecidas ficam nos esteiros Aguacatal, San Antonio, La Calavera e TCbuen. O líder comunitário, Manuel Bedoya, ressalvou que o governo municipal deve levar em conta os quase dos mil cadáveres que poderiam ficam no esteiro San Antonio durante o projeto de reestruturação do porto. *El País*, "Polémica em Buenaventura por posible dragado del estero San Antonio", 18 fevereiro de 2013, acessado 30 de outubro de 2016, http://www.elpais.com.co/elpais/valle/noticias/polemica-buenaventura-por-posible-dragado-estero-san-antonio.   e Brasil passaram também a ser, el estero San antonio"tura, fotograf

72. Esta máquina também é chamada de carro de combate, buque de terra e veículo blindado, alcunhado Little Willis em seus primórdios. Foi usado pela primeira vez na Primeira Guerra Mundial pelo exército britânico, o seu fabricante. Posteriormente, outros países como os Estados Unidos, a União Soviética, Israel e Brasil passaram também a fabricar. Colômbia tem os modelos: Engesa EE-9 (Brasil), Textron M1117 (USA), Engesa EE-11 (Brasil), N2 LAVIII

tanque custa por volta dos USD$2,500 milhões de dólares[73].

Laymert Garcia dos Santos afirma na apresentação do livro *Guerra pura* de Paul Virilio, que, quando associamos tecnologia, o fazemos com ferramenta e não com arma, quando o coração artificial da máquina-de-guerra[74] é a tecnologia mesma porque ela é uma idealizadora e produtora incansável de máquinas destruidoras. Para Paul Virilio, a tecnologia sempre "produz, provoca, programa um acidente específico"[75], trata-se da invenção da catástrofe, substância e acidente "sendo a substância tanto o objeto como seu acidente. O lado negativo da tecnologia e da velocidade foi clausurado"[76]. Clausura baseada na manutenção de uma ideia de desenvolvimento e progresso abrangendo a tecnologia como assunto transcendental. É por isso que os discursos e representações de guerra, em sua grande maioria, estão construídos por relatos heróicos, propagandísticos e, antes de mais nada, fundamentados na segurança e na retórica de bem-estar em relação com moral.

Desta forma, "percebemos que a evolução da máquina de guerra é involução da humanidade"[77], sendo a tecnologia "nossa natureza"[78] e a guerra pura a "guerra operando nas ciências"[79]. É por isso que resulta impossível escapar da guerra, fugir dela porque, como ciência, faz parte de um saber não revelado e em constante idealização que constroe um *continuum* econômico e político que a coloca como fundamental dos governos.

O orçamento das Forças Militares acrescentou gradativamente assim (em bilhões de pesos colombianos): 14,6 (2002), 17,9 (2006), 23,3 (2010), 27,7 (2014). Em 2014, o orçamento representou 17,9% de 199,9 no total, sendo 800 vezes mais que para o setor cultural, 101 000 mais que para setor lazer e esporte e 120 000 vezes mais que trabalho público. Se calcula que o investimento dedicado a defesa e conflito armado por volta dos 230 bilhões de pesos, entre 2002 e 2012. Incluso 14,592.591.719 pelos diálogos de paz em Havana[80]. Estas estatísticas pôem à Colômbia como o quarto país com maior investimento militar na América com 13 mil milhões de dólares, antecedida por Canada (18,5), Brasil (31,5), Estados Unidos (640,2) e muito por cima do Chile (5,4), a Venezuela (5,3) e a Argentina (4,5)[81].

Essa guerra pura, explica Virilio, dá-se na logística, que é o início da economia de guerra, que se torna Economia a ponto de substituir a economia política[82]. Este conceito de logística[83], aponta Virilio, é precedido, na inteligência militar, por três fases: a fase tática, que é a arte da caça; a estratégia, que nasce com a política –no sentido de *polis*– que é a arte de governar e onde nascem as elites militares; a economia de guerra, que nasceu em 1870 e terminou com a Primeira Guerra Mundial que trouxe a bomba nuclear como máquina científica, e que colocou um "problema qualitativo: a arma final. É aí que a logística assume o controle"[84].

(Canadá), TPM-113 (USA), RG-31 Nyala (Sul-África), BTR-80 (União Soviética) e Humvee E-966 (USA). *Armamento de las fuerzas colombianas* 2013-2014, Youtube, acessado 30 junho 2016, https://www.youtube.com/watch?v=N3zsbKZcqzw.

73. No processo de modernização e transformação das Forças Armadas se compraram mais 32 novos tanques de guerra chamados de 8x8 a General Dynamics Land Systems Canada por 84 milhões de dólares entre 2014 e 2015, atualizando a última compra feita em 1985. *El Espectador*, "Colombia compra 32 tanques inteligentes", 23 de janeiro de 2015, acessado junho 2016, http://www.elespectador.com/noticias/judicial/colombia-compra-32-tanques-inteligentes-articulo-539417.

74. Vale a pena salientar que no livro nomeado, o conceito máquina-de-guerra (com hífen) refere-se a produzir a guerra como fato e que difere do conceito de Deleuze e Guattari (sem hífen), que pensam nas linhas de fluxo dos nómades que estão contra o Estado como revolução.

75. Virilio, *Guerra pura*, 40.

76. Ibid.

77. Dos Santos *apud* Virilio, *Guerra pura*, 11.

78. Ibid, p.: 29.

79. Ibid, p.: 28.

80. Juliana Castellanos, ¿Cuánto cuesta la guerra? (Bogotá: Universidad Politécnico Grancolombiano, 2014).

81. *Revista Semana*, "¿Cuánto cuesta la guerra en Colombia?", Infografía, Seção Nação, 17 de setembro 2014, accesado em 17 junho 2016, http://www.semana.com/nacion/articulo/cuanto-cuesta-la-guerra-en-colombia/403122-3.

82. Virilio, *Guerra pura*, 16.

83. A logística, afirma Paul Virilio, ocorre no tempo das guerras napoleónicas que gerou um problema de deslocamento e subsistência, trazendo, consequentemente, problemas de transporte e munições que se juntaram em um sistema de "vetores de produção, transporte, execução", criando um fluxograma de forças na inteligência militar. Ibid, p.: 25.

84. Ibid, p.: 24.

Nesse sentido, a logística deve ser entendida como "o procedimento segundo o qual o potencial de uma nação é transferido para suas forças armadas, tanto em tempo de paz como de guerra"[85]. Para o qual a logística importa em quanto se trata de processos, sistema de produção da guerra que se deve expandir, demostrar e incorporar o militar no cotidiano. É deste modo, como a logística expansiva da institucionalidade do Estado deve-se "fazer ver" no intuito de exibir sua potência no território como uma metáfora de proteção. Dessa forma, o acréscimo de investimento na guerra na Colômbia teria sentido, pois, já não é mais o ganho de território, mas uma forma da política econômica.

Isso leva pensar que, esse fazer ver tem duas conotações concretas: uma reterritorialização do espaço perdido que precisa da força estatal para disciplinar os fluxos da segurança, evidenciando ausência, desproteção e esquecimento. E outra, impulsionada pela estrutura econômica de um porto em desenvolvimento que precisa de territórios militarizados e de indivíduos disciplinados, aqui a política econômica traduzida no geopolítico. É muito provável que a junção delas seja o motivo desta foto, desta caravana militar, desta ruptura visual da máquina bélica que se serviu do espetáculo para fraturar tempo e espaço.

Espetáculo, no sentido de Guy Debord[86], como a radicalização do conceito de alienação que coloniza a totalidade da vida individual e social a partir da fetichização de mercadorias aplicado à mídia e à cultura como mediação. Para deste modo, produzir uma sociedade capitalista, fundamentada na imposição de interesses e o papel determinante da tecnologia na dominação[87]. Esta imagem espetacular é a consequência do sistema de produção que, no nosso caso, se instaura a partir de quatro relações: o soldado com a máquina bélica como mercadoria/tecnologia do capitalismo, as mulheres com os aparelhos fotográficos para produção/perpetuação da imagem espetacular, o fotógrafo-aparelho com relação a soldado-máquina bélica e mulheres-aparelhos, e, enfim, a fotografia com o texto.

A primeira relação preponderante nesta fotografia é o soldado com a máquina bélica, ela entendida como, já foi dito, como mercadoria tecnológica de guerra pura. Nela, o olhar do soldado se dirige ao longe, não olha para a arma, nem para o fotógrafo e ainda menos para as crianças e mulheres. Seu olhar foge para o extraquadro, para o caminho futuro do tanque que avança em direção contrária ao grupo de soldados que ficam reunidos na esquina detrás do tanque. Eles, também, olham para o tanque e para o que parece ser mais um outro veículo militar que fica atrás. Estamos assistindo um tanque de guerra se locomovendo pela rua, como um fragmento de uma unidade militar que invade Buenaventura. Assim sendo, o gesto do soldado é a mera transferência hermética e impenetrável da máquina bélica que o torna homogêneo, rígido e opaco, tirando sua singularidade e alienando-o como imagem espetacular. Esta unicidade soldado-arma-tanque em sua função espetacular tem a função de coesão, de agrupar, de reforçar as aparências da guerra no circuito de proteção para ocultar a potência de fazer matar.

A segunda relação, são os espectadores da imagem espetacular. Vemos onze pessoas (quatro meninas, quatro meninos e três senhoras) frente à fachada de uma casa em relações diversas: o grupo de crianças fala entre elas, dirige seu olhar para diversos pontos e parece estar interessada em eventos paralelos à apresentação da máquina. No entanto, as três senhoras tiram foto do soldado em relação com a máquina e o fotógrafo. Eles olham em dois momentos: através da presença do estar aí, frente a máquina bélica sem mediação nenhuma; e através da câmera no celular que registra esta presença para a posteridade. Duplo olhar que procura a evidência da imagem espetacular mediante a representação para, assim, colocar-se além da

85. Ibid, p.: 25.
86. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, (Valencia: editorial Pre-textos, 2007), 38.
87. Há que sublinhar que Debord estava falando do espetáculo em relação com o contexto dos anos 60, porém, sua síntese totalitária tem sido controvertida, principalmente, pelos estudos culturais que demostram que não existe uma dinâmica cultural e política única, que é de fato multicultural.

testemunha de "mostração"[88] da guerra.

A produção de fotografias desta imagem espetacular media a representação da guerra e, com isso, funda uma nova relação entre as pessoas e a guerra mesma, transformando-a outra vez, numa mercadoria de consumo com uma funcionalidade estética na superfície da foto. Nelas, as mulheres perdem individualidade e viram uma mera representação de si que se distância cada vez mais da consciência de si e termina focando sua ação social como mera aparência em um cenário. Esses vestígios, pontua Debord, inauguram um conjunto de relações entre pessoas mediadas pelas imagens[89].

Consequentemente, como no duplo olhar, nasce uma dupla alienação: o grupo de pessoas alienadas pela máquina espetacular que a olham diretamente e os que olham a foto de dita representação, sejam os parentes das senhoras, a comunidade ou os espetadores do jornal. Todos eles alienados na potência de coesão do espetáculo, apresentada como um "monopólio das aparências"[90] que encarna os valores de uma sociedade capitalista para sua reprodução.

A terceira relação está dada pelo fotógrafo e a câmera que põem em relação comunidade, arma e soldado, em um plano geral aberto que permite perceber o contexto social e econômico desta comunidade. Esta foto, tirada por um fotógrafo da agência de imprensa espanhola EFE, apresenta um contraste interessante, que evidencia as perversidades da guerra, porém, também brinca com elas, produzindo uma fotografia para ser olhada, circulada e consumida.

Para isso, o fotógrafo sobe no tanque e aguarda o "instante decisivo"[91] no qual a comunidade aparece expectante, obnubilada e alienada com a

88. Para Gottfried Boehm, a lógica de mostração se refere á lógica das imagens, já que "as imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa 'sob os olhos' e sua demonstração procede, portanto, de uma mostração", Gottfried Boehm, "aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica", *Pensar a imagem*, (Belo Horizonte: Autêntica, 2015), 23.
89. Debord, *La sociedade del espectáculo*, 38.
90. Ibid, p.: 41.
91. Henri Cartier-Bresson, "El instante decisivo", *Estética fotográfica, una selección de textos*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013).

máquina. Poderíamos sugerir que há um triplo movimento de alienação espetacular: o depositado pelo exército como estratégia de visibilidade, o consumido pela comunidade como espetáculo e o conservado nas fotografias. Mera "acumulação de espetáculos"[92] triangular.

Temos mais uma relação, desta vez, a textualidade que rotula a fotografia com a manchete "Buenaventura, bajo custodia militar", identificando a locação e colocando o militar como predominante. O texto "custodia" tem dois significados opostos: um, que significa guardar ou proteger algo ou alguém com cuidado; e, outro que significa reter a alguém para que não fuja. Diante disso, a que tipo de custodia estamos olhando? A quem se protege ou a quem se retém?

Este espectador está do lado esquerdo inferior da foto enquadrado entre tanque, arma e texto. Desse lado, os elementos custodia-arma-comunidade ficam próximos, em verticalidade e em submissão, evidenciando ação-instrumento-indivíduo, assim, inferimos que o povo é alvo de custodia mediante uso de tecnologia militar. Então, os indivíduos fotografados, mais que protegidos, estão sendo retidos, controlados, vigiados dentro das exigências da guerra.

A legenda da foto diz "El puerto de Buenaventura fue militarizado por orden del Gobierno para contrarrestar la ola de violencia que este año ya deja 87 personas asesinadas, entre ellas sete descuartizadas. Unos 2400 hombres de las Fuerzas especiales recorren las calles de este puerto en del Valle del Cauca para garantizar la seguridad. Dos bandas criminales están detrás de los crímenes y la zozobra que vive la población". Este texto valida nossa hipótese sobre a unidade militar, pois mais de 2400 soldados do exército e sua tecnologia de guerra ocupam uma cidade do litoral com perto de 370 mil habitantes, e onde dois grupos criminosos são objetivo da ação militar. As BACRIM são grupos conformados, principalmente, por paramilitares desmobilizados do processo de paz de Álvaro Uribe Vélez mediante a *Ley de*

92. Debord, *La sociedade del espectáculo,* 37.

Justicia y Paz e o status de criminosos os impede de serem punidos dentro do atual processo de justiça da *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*. Neste ponto, vale a pena perguntar se é necessário tanto armamento assim para aqueles que foram chamados de "grupos criminosos". Talvez esta movimentação toda seja o indício de que esses grupos estão além da criminalidade e que no fundo a disputa está entre interesses econômicos e políticos pelos quais vale a pena movimentar 2 400 homens. Inferência que leva, novamente, para o porto como projeto estratégico da economia na região pacífica de América Latina.

Sem dúvida esta foto condensa grande parte da potência da guerra pura, o espetáculo de guerra que assistimos cotidianamente está fundamentado em alienações continuas, fluidas que não cessam e que instauram uma visualidade naturalizada do militar na lógica de "sentir-se seguro". Sentimento que legitima a militarização e traslada perigosamente as responsabilidades da guerra.

Frente a isto, Hannah Arendt considera que a tecnologia triunfou sobre a ética como "responsabilidade de ninguém", promovendo o habito de responsabilidades flutuantes nos corpos democráticos sobre as catástrofes[93]. É por este motivo que a tecnologia militar tem conseguido e conseguirá desfazer-se de qualquer responsabilidade, já que estas são transferidas às tecnologias da "arte de fazer matar". "Arte" que invalida a categoria subjetiva, pois fica na abstração mesma da tecnologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos de segurança a partir de suas múltiplas ênfases têm demonstrado que a vigilância é cada vez mais sofisticada e sutil. Mediante consumos pela internet, cartões de crédito e pago em aparelhos das coisas mais simples, tem-nos induzido na lógica de registro[94], de consumismo[95], de segurança[96]. Lógicas que funcionam para os mercados capitalistas e os Estados como mecanismos de controle, no entanto, configuram bases de dados que são o primórdio da vigilância.

Esta tecnicidade convive, paralelamente, com as velhas formas panópticas de vigilância, fazendo do sistema algo mais complexo e abrangente. Sem poder escapar dele, os indivíduos se tornam dependentes da segurança como sistemas de proteção e defesa da população. Estas narrações são produzidas sob a ideia de bem-estar, transferindo parte da responsabilidade do Estado aos indivíduos. Nessa transferência neoliberal, os indivíduos adotam táticas, estratégias e ações no cotidiano que os torna parte da "classe militar"[97] tornando-os cúmplices da vigilância.

No contexto de guerra, a tecnologia, o panóptico e todas as formas fixas e fluidas de vigilância compõem um sistema vigilante que alterna, sobrepõe e exacerba todas suas formas para tornar-se um dispositivo visível e invisível que joga com suas formas de apresentação. Isto é, a vigilância tem a virtude de tornar-se uma figura de pulsões físicas pela força que, a sua vez, é fantasmagórica e onipresente.

Eis aí a importância de compreender as visibilidades/invisibilidades da guerra. Nas fotografias olhamos para soldados tecnicamente produzidos, definidos em sua identidade militar e focados pela câmera. Eles são narrados desde a clareza de seus elementos, preenchendo o significado da força de destruição, seja este legal ou ilegal. O soldado nas fotografias é figura central. É a partir dele que os outros elementos são organizados, outorgando-lhe uma posição preferente.

93. Hannah Arendt, *Responsabilidade e Julgamento*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2004).

94. Didier Bigo, "Globalized (in)security: the field and the ban-opticon", *Terror, insecurity and liberty: illiberal practices of liberal regimes after* 9/11, (Oxon and New York: Routledge, 2008).
95. Zygmunt Bauman, *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, (Brasil: Zahar, 2003).
96. Lyon *apud* Bauman, *Vigilância líquida*.
97. Virilio, *Guerra pura*.

A militarização do cotidiano passou a ser um costume, uma rotina reproduzida pela aceitação da impunidade, o comércio da segurança, a criminalidade, as faltas de regras de convivo, abuso de poder, "a segurança pública passou a ser sinônimo de ardilosa militarização de nossa cultura: do modo de vida, dos costumes e até mesmo da moda"[98]. Assim, a repetição, a vigilância e o espetáculo da máquina bélica são estéticas e conceitos que constroem uma narrativa de nação imaginada[99] na força militar de destruição. A análise deste processo e de seus mecanismos de funcionamento nos permitem compreender os sentidos de construção desta guerra pura em uma guerra total de imagem e imaginários.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Siglo XXI editores, 1996 [1983].

Arendt, Hannah. *Responsabilidade e Julgamento*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Bauman, Zygmunt; Lyon, David. *Vigilância líquida*. Brasil: Expresso Zahar, 2014.

Bauman, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Brasil: Zahar, 2003.

Bigo, Didier. "Globalized (in) security: the field and the ban-opticon". *Terror, insecurity and liberty: illiberal practices of liberal regimes after 9/11*. Bigo e Tsoukala (Ed.). Oxon and New York, Routledge (2008): 10-48.

Boehm, Gottfried. "aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica". *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

Brigagão, Clóvis. *A Militarização da Sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

Castellanos, Juliana. ¿Cuánto cuesta la guerra?. Bogotá: Universidad Politécnico Grancolombiano, 2014.

Cartier-Bresson, Henri. "El instante decisivo". *Estética fotográfica, una selección de textos*. Barcelona: Editorila Gustavo Gili, (2013) [1952]: 221-236.

CNMH. ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Bogotá, Imprenta Nacional, 2013.

CNMH. *San Carlos: Memorias del éxodo en la guerra*. Bogotá, Imprenta Nacional, 2014.

CNMH. *Guerra propia, guerra ajena. Conflictos armados y reconstrucción identitaria de los andes colombianos. El Movimiento Armado Quintín Lame*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2015.

CNMH. *Buenaventura: un puerto sin comunidad*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2015.

Chomsky, Noam. *Controle da Mídia: os espetaculares feitos da propaganda*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003 [1991].

Debord, Guy. *La sociedad el espectáculo*. Valencia: editorial Pre-textos, 2007.

Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. *Diálogos*. España: Editora Pre-textos, 1980 [1977].

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: editora 34, 1995 [1980].

Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Editoria Graal, 1988.

Deleuze, Gilles. *Conversações*. São Paulo: editora 34, 2008 [1990].

Didi-Huberman, George. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013 [1990].

Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población*. Curso en el *Collége de France,* 1977-1978. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Freud, Sigmund. "Recuerdo, repetición y elaboración". *Obras Completas*,

----

98. Clóvis Brigagão, *A Militarização da Sociedade*, (Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985), 77.
99. Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, (México: Siglo XXI editores, 1996).

trad. Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva (1972), v. 9: 1683-1688.

Freud, Sigmund; Strachey, James; Freud, Anna. *Más allá del principio del placer*. RBA Coleccionables, 2002.

Gilhodes, Pierre. "La violencia en Colombia: bandolerismo y guerra social". *Once ensayos sobre la violencia.* Bogotá: CEREC & Centro Gaitán, 1985.

Gordillo Aldana, Claudia Solanlle. *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Universidad Minuto de Dios, 2014.

Hall, Stuart *et al*. "Codificar e decodificar". *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003 [1980].

Lair, Eric. "Reflexiones acerca del terror en los escenarios de guerra interna". *Revista de Estudios Sociales*, No 15, Junio. Bogotá, Universidad de los Andes, (2003): 88-108.

Martínez Martínez, Francisco José. *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*. Colección Ensayo y Pensamiento Filosófico. Madrid: Editorial Orígenes, 1987.

Medina, Medófilo. "La resistencia campesina en el sur de Tolima". *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá, Cerec, (1986): 233-267.

Ministerio de Defensa. *Ley de Víctimas e Restitución de Terras*. Bogotá: Imprenta Nacional, 2011.

Pecaut, Daniel. *Guerra Contra la Sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta, 2001.

Platão, Anon. "A república". *A República*. Martin Claret, 2000.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 2013.

Virilio, Paul; Lotringer, Sylvere. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

WEBGRAFIA

Apuntando al Corazón. Documental dirigido por Claudia Gordillo e Bruno Federico. Bogotá: La danza inmóvil producciones, 2013, https://www.youtube.com/watch?v=LbuXjhEDUYY.

Gutiérrez, Juliana, "La industria militar colombiana comercializa armas y tecnología en el escenario internacional", *Diálogo* Revista Militar, 25 de janeiro de 2014, acessada em 15 de junho, 2016, https://dialogo-americas.com/es/articles/la-industria-militar-colombiana-comercializa-armas-y-tecnologia-en-el-escenario-internacional

Ejercito Nacional. "Grupos Gaula". Acessada em 17 de junho de 2016, https://www.ejercito.mil.co/?idcategoria=71

Expodefensa. *Informe de gestión* 2014. Acessado 12 de junho de 2016. http://www.expodefensa.com.co/Portals/7/documents/INFORME-POST-FERIA-EXPODEFENSA2014.pdf

Expodefensa. *Portafolio de servicios feria 2017*. Acessado 17 de junho de 2016. http://www.expodefensa.com.co/wp-content/uploads/2017/03/brochure_expodefensa.pdf

El Espectador, "Colombia compra 32 tanques inteligentes", 22 de janeiro de 2015, acessado 15 de junho de 2016. http://www.elespectador.com/noticias/judicial/colombia-compra-32-tanques-inteligentes-articulo-539417

El País, "Polémica em buenaventura por posible dragado del estero San Antonio", 18 fevereiro de 2013, acessado 30 de outubro, 2016. http://www.elpais.com.co/elpais/valle/noticias/polemica-buenaventura-por-posible-dragado-estero-san-antonio.

Indumil. Acessado 15 dejunho, 2016. http://www.indumil.gov.co.

Revista Semana. "¿Cuánto cuesta la guerra en Colombia?", Infografia, Seção Nação, 17 de setembro de 2014, acessado 17 de junho de 2016. http://www.semana.com/nacion/articulo/cuanto-cuesta-la-guerra-en-colombia/403122-3.

Unidad de Víctimas. Acessado 8 agosto, 2017. http://www.unidadvictimas.gov.co.

Youtube. "Armamento de las fuerzas colombianas 2013-2014". Acessado 15 de junho de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=N3zsbKZcqzw.

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

PAISAJES DE GUERRA. LUGARES DE OLVIDO.

JOSÉ MIGUEL GARCÍA MEDIERO, RITA SIXTO CESTEROS*
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

Resumen: Observación fotográfica de una pequeña franja del territorio (parte central del Frente Norte) donde se inició la ofensiva para la toma de Santander en la Guerra Civil Española. Las imágenes ofrecen una lectura del paisaje de las merindades de Valdeporres y Valdebezana (Burgos) bajo la percepción atenta de la guerra inscrita en el paisaje. Huellas evidentes en algunos casos y en la mayoría apenas rastros leves que se descubren en el presente como síntomas del conflicto. Los conceptos de paisaje, lugares de memoria y olvido constituyen la base reflexiva para la construcción del proyecto visual.

Palabras clave: Guerra Civil Española, paisaje, memoria, olvido, imagen fotográfica

Abstract: Photographic observation of a small strip of territory (the central section of el Frente Norte) where the offensive for the occupation of Santander began at the Spanish Civil War. Images give a reading of the landscape of Valdeporres and Valdebezana counties (Burgos) under the attentive perception of the war inscribed within the landscape. Evident traces in some cases and only slight tracks in most cases are discovered in the present as symptoms of the conflict. The concepts of landscape, memory places and oblivion constitute the reflexive basis for the construction of this visual project.

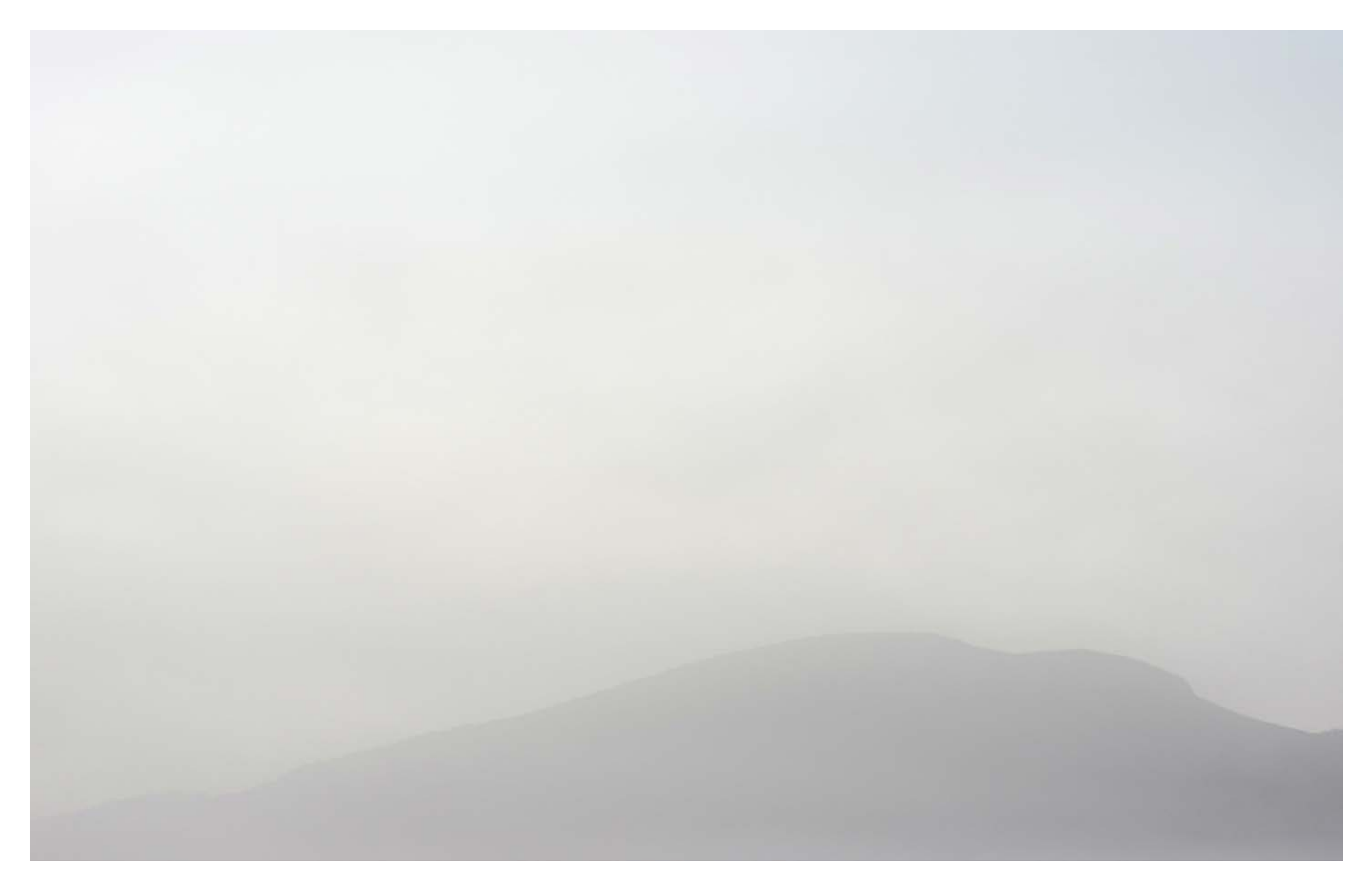
Keywords: Spanish Civil War, landscape, memory, oblivion, photographic image

* José Miguel García Mediero y Rita Sixto Cesteros son profesores en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Basan su trabajo de investigación en la práctica artística, en torno a los procesos de observación y de memoria. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación EHU 16/40 financiado por la Universidad del País Vasco.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 115-148
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 30-01-2017
Aceptado: 22-03-2017



ISSN: 2014-1874















En memoria de John Berger,
que nos enseñó a detenernos ante un prado[1].

Cualquier imagen fotográfica mantiene un vínculo especial con el tiempo. Representaciones presuntamente instantáneas configuran memorias de un tiempo siempre anterior. Ver fotografías supone sumergirse en el tiempo, permitir que fluya en ambas direcciones. Cada imagen actúa como un condensador temporal: los tiempos se cruzan y en la experiencia se produce la intensificación del presente.

Hemos ido recorriendo un territorio en busca de su pasado, de las huellas de la presencia del Frente Norte en las Merindades de Valdeporres y de Valdebezana, en el Norte de Burgos. Hemos querido encontrar la memoria de la Guerra Civil inscrita en el terreno; advertir el pasado en el presente; detectarlo como un síntoma. La mirada convierte el territorio en paisaje y las fotografías se acogen a este género; en un primer visionado, las imágenes que inician el artículo pueden quizá apreciarse como una invitación a la contemplación placentera de algunos espacios naturales. Hay, sin embargo, en las fotografías algunos detalles, extrañezas, saberes contenidos, más o menos evidentes, que cargan cada imagen de una densidad mayor. Hemos pretendido mostrar levemente en el paisaje, sustentado originalmente en la idea de naturaleza, el pasado de conflicto que también lo construye. La representación fotográfica facilita esa riqueza temporal, asume el tiempo en su complejidad; en la imagen, como en la memoria, el pasado coexiste en el presente, se actualiza el tiempo. Tanto la fotografía como la memoria no son meras reproducciones de fragmentos de un tiempo anterior, son construcciones que devienen simbólicas; ambas vuelven visible (decía Paul Klee sobre el arte), visibilizan (decía Reyes Mate sobre la memoria).

Asumimos el proyecto desde la experiencia de la práctica artística, inmiscuyéndonos respetuosamente en la Geografía y la Historia como saberes imprescindibles para llevarlo adelante. En el proceso se hace necesario reflexionar sobre el concepto de paisaje, así como sobre el de memoria en su relación con la historia. Al final del documento, ya sobre el terreno, no renunciamos a la capacidad documental del medio fotográfico.

1. UN PAISAJE ES UNA IMAGEN

A veces el territorio se transforma en paisaje; a través de la mirada el territorio se convierte en imagen, y pasa a formar parte de nuestra cultura visual. Para que un *paraje* adquiera categoría de *paisaje* –diferencia Maderuelo– “es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente”[2]. El paisaje no es simplemente un fragmento de naturaleza, un lugar físico; ni es equiparable tampoco a lo meramente visual, a lo que vemos porque está ante nosotros; es –siguiendo al mismo autor– “una construcción mental, algo que se elabora a partir de ‘lo que se ve’ al contemplar un territorio, […] es un concepto *inventado* o, mejor dicho, una construcción cultural.” Descubrimos el paisaje cuando el territorio que observamos “reclama una interpretación, un carácter y una emotividad”[3].

“Para el geógrafo actual, –dice Martínez de Pisón– el paisaje es el lugar y su imagen: la configuración que adquieren los hechos geográficos más sus percepciones y representaciones culturales”. Y continúa: “Todos los paisajes son rostros. Rostros de formas territoriales. […] Los paisajes son también imágenes de sí mismos e incluso expresiones morales de la relación de unos hombres con sus lugares. Como consecuencia, los paisajes revelan la identidad de quienes los habitan y en su configuración encuen-

1. Berger, John, “Un prado”, *Mirar*, (Madrid, Blume, 1987), 172-176.

2. Maderuelo, J., “El paisaje como arte”, en Fortià, J. M. (ed.). *La intervención en el paisaje: claves para un debate.*, (Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000), 99-100.

3. Ibid.

tran tal identidad esos hombres"[4].

La lectura de un paisaje no incluye sólo su materialidad, su morfología; al todo geográfico hay que sumarle otro todo interpretativo. Leer un paisaje –insiste el geógrafo– es leer un proceso cultural. Esa imagen perceptiva y cultural que es el paisaje surge desde una experiencia vital:

> "El paisaje es un territorio interpretado culturalmente, es un territorio que pasa a ser reconocido como paisaje por la mirada del hombre histórico, que no es sólo una mirada pragmática, sino con contenidos más profundos. Esa mirada reorganiza así intelectualmente, estéticamente, éticamente el espacio geográfico y establece con él un diálogo, una proyección y una relación que procede de un soporte cultural y que necesita un análisis igualmente cultural" [5].

Y si el concepto de paisaje necesita de un observador que lo contemple, su propia configuración física no es ajena a factores antrópicos. Escribe Joan Nogué que "el paisaje puede interpretarse como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado"[6]. El paisaje habla, por tanto, de la existencia humana, implica una historia y una cultura; habla de las formas de vida de quienes lo habitan. Los grupos humanos han transformado a lo largo del tiempo los paisajes naturales en paisajes culturales. Historia natural e historia humana no pueden pensarse desvinculadas; hombre y espacio conforman una unidad estructural que participa del tiempo. El paisaje es un ente vivo en continua transformación; "es una relación siempre en movimiento […]. El paisaje nace de una dinámica en la que, en un constante desplazamiento se alían el perceptor y lo percibido"[7].

El paisaje es imagen; la percepción cotidiana se torna percepción simbólica, aún sin producir una representación materialmente objetivable, aún sin dar lugar a un dibujo, una foto, un vídeo. La percepción detecta "síntomas"[8] que interrumpen la mirada habitual, forzándola a devenir acto simbólico, y el territorio se hace paisaje: imagen. Recordamos la definición de Belting: "Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen"[9].

Con toda claridad, Nogué entiende el paisaje "como una mirada, como una 'manera de ver' y de interpretar", y explica lo que esto supone: "es fácil asumir que las miradas acostumbran a no ser gratuitas, sino que son construidas y responden a una ideología". Tanto el paisaje como la mirada reflejan una forma de "organizar y de experimentar el orden visual de los objetos en el territorio. Así, el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido" [10]. Y la reflexión de Nogué profundiza en las implicaciones de este proceso de creación y recreación del paisaje:

> "se forman imágenes y patrones de significados que permiten ejercer el control sobre el comportamiento, dado que las personas asumen estos paisajes 'manufacturados' de manera natural y lógica, pasando a incorporarlos a su imaginario y a consumirlos, defenderlos y legitimarlos. En efecto, el paisaje es también un reflejo del poder y una herramienta para establecer, manipular y legitimar las relaciones sociales y de poder. De ahí que sea tan importante analizar los símbolos que la nación, el estado o la religión dejan impresos en el paisaje para marcar su existencia y sus límites"[11].

----

4. Martínez de Pisón, Eduardo, "Sobre la idea y la enseñanza del paisaje", *Nimbus*, nº 29-30 (2012): 373-4. Consultado el 29 de noviembre de 2016, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4376860.
5. Martínez de Pisón, Eduardo, "Teorías del paisaje", en Arnáez Vadillo (ed.), *Geoecología, cambio ambiental y paisaje.* (La Rioja: CSIC, IPE, 2014): 415-25. Consultado el 29 de noviembre de 2016, file:///Users/mbpro/Downloads/Dialnet-TeoriasDelPaisaje-4854190%20(1).pdf.
6. Nogué, Joan, *La construcción social del paisaje,* (Madrid: Biblioteca nueva, 2007), 11.
7. Berque, A., "Prologue", en *La mouvance. Cinquante mots pour le paysage,* citado por López Silvestre, "El paisaje de nuestro tiempo", en *Transformaciones. Arte y estética desde 1960,*. CAAC (2008). Consultado el 28 de noviembre de 2016, http://www.caac.es/descargas/transf08_10.pdf.
8. "Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos)." Didi-Huberman. *Cuando las imágenes tocan lo real.* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013), 26.
9. Belting, Hans, *Antropología de la imagen,* (Buenos Aires: Katz, 2007), 14.
10. Nogué, Joan, *La construcción social del paisaje,* 12.
11. Ibid.

Todo paisaje es así una riquísima fuente de información; acumula datos sobre las sociedades que a lo largo del tiempo lo habitan y lo transforman, pero también lo idean y lo interpretan. Esa interpretación es cultural, de múltiples facetas. Lo estético –dice Martínez de Pisón– es solo una de ellas, pero –según apunta– el arte podría ser un "método especialmente sagaz de aprendizaje y de educación sobre el mundo", que facilite –a través de una percepción sensible más allá de lo estrictamente visual– el desvelamiento de símbolos y valores[12].

2. LUGARES DE MEMORIA O LUGARES DE OLVIDO

Todorov comenzaba uno de sus escritos con la siguiente frase: "Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria"[13]. Desde el siglo XIX, a medida que el mundo se aceleraba, la técnica diseñaba diferentes dispositivos que parecían servir como memorias artificiales, a la vez que la filosofía, la literatura y el arte reflexionaban sobre el tiempo y la memoria, convirtiéndose en uno de los grandes temas del siglo XX. Durante la década de los ochenta, la importancia de las memorias como reflexión sobre las víctimas de la historia adquiere una dimensión significativa, en un proceso en el que la memoria es "cada vez más percibida como un elemento central para la continuidad simbólica de las identidades colectivas"[14].

El historiador Pierre Nora acuñó en los años ochenta el término *Les lieux de mémoire* al priorizar una historia construida no tanto desde el interés por el pasado en sí mismo, como por la impronta del pasado en los sucesivos presentes. Su estudio de los "lugares de memoria" intenta desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos (materiales o inmateriales: monumentos, documentos, fiestas, palabras clave…); explorar esos puntos donde la memoria cristaliza como sistema simbólico, atender a los lugares donde ya sea la voluntad humana o el tiempo convierten en patrimonio la memoria de una comunidad. "Lo que cuenta [explica Nora] es el tipo de relación con el pasado y la manera en la que el presente lo utiliza y lo reconstruye; los objetos no son más que indicadores y signos de pista"[15]. Se trata, por tanto, de la exploración de un sistema simbólico y la consiguiente construcción de un modelo de representaciones. Más que un concepto estrictamente definido, "lugares de memoria" podría configurarse –según Josefina Cuesta– como un método, una nueva forma de aproximación y análisis de la memoria[16].

Los lugares de memoria surgen allí donde memoria e historia interactúan. Frente a la exhaustividad de la historia, la memoria se suele considerar limitada, selectiva, discontinua, frágil y, además, fácilmente manipulable; estos deslizamientos[17] pueden afectar tanto a la memoria individual como a la memoria colectiva, en ocasiones construida como historia oficial por los grupos de poder, ya que "los poderes públicos no dejan de ser imponentes máquinas de memoria o de olvido institucionalizado"[18].

Y es que el ejercicio de la memoria consiste no sólo en recordar: "La posibilidad de olvidar supone el ejercicio pleno de la memoria. […] Es claro que el *recuerdo* y el *olvido* son los dos resultados posibles de toda operación nmnémica"[19]. Yerushalmi, invitado a reflexionar sobre el olvido, citaba a Nietzsche[20], quien consideraba absolutamente imposible vivir sin olvidar;

12. Martínez de Pisón, "Teorías del paisaje", 417.
13. Todorov, *Los abusos de la memoria*, (Barcelona, Espasa Libros, 2008), 13.
14. Rodrigo, Javier, "Políticas de la memoria, lugares del olvido. Los campos de concentración franquistas y la 'Recuperación de la memoria histórica'", en Beramendi y Baz (coor.), *Memoria e identidades* VII Congreso de Asociación de Historia Contemporánea, Univ Santiago de Compostela (2004).
15. Nora, Pierre, "La aventura de 'Les lieux de mémoire'", *Ayer* 32 (1998), 32-3.
16. Cuesta Bustillo, J. "Memoria e historia. Un estado de la cuestión", *Ayer* 32 (1998), 218.
17. J. Cuesta señala como posibles reversos de la memoria: el olvido, el silencio, el cambio, la nostalgia, la mitificación. Ibid., 207-8.
18. Ibid., 209.
19. Rabossi, E., "Algunas reflexiones… a modo de prólogo" en Yerushalmi, Y. (et al.), *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*, (Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1989), 8.
20. En Yerushalmi, "Reflexiones sobre el olvido", *Usos del olvido,* 15.

bajo la premisa, eso sí, de desarrollar el instinto de reconocer cuándo saber olvidar y hacerlo a adrede por salud, individual o colectiva. Yerushalmi explica el proceso colectivo de recuerdo u olvido:

“cuando decimos que un pueblo ‘recuerda’, en realidad decimos primero que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas a través de los que […] Pierre Nora llama con acierto ‘los lugares de memoria’; y que después ese pasado transmitido se recibió como cargado de un sentido propio. En consecuencia, un pueblo ‘olvida’ cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando esta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo”[21].

El filósofo español Reyes Mate diferenciaba entre memoria e historia: la historia mira al pasado para conocerlo, con una intención absolutamente cognitiva, pero la memoria no es sólo un sentimiento que pueda menospreciarse en nombre de la historia; tal como defendía Benjamin, la memoria es también una forma de conocimiento. Además –escribe– “la memoria […] es una lectura moral del pasado, no sólo quiere contar hechos, sino que busca el sentido de ellos, el sentido que tiene que tener el pasado para nosotros. Por eso mismo, el que recuerda, de alguna manera, se siente interpelado por la responsabilidad de ese pasado”[22]. Hace algunos años se refería a los “lugares de memoria” existentes en Francia, Italia o Alemania, como lugares “en los que se conserva el pasado, se le comunica a las nuevas generaciones y se reflexiona sobre su actualidad”. Era el año 2004 cuando planteaba la necesidad de crear en nuestro país una cultura de la memoria, ya que decía:

“Lugares de la memoria con este sentido histórico, pedagógico y de investigación no existen apenas en España. Sobran monumentos a los vencedores y faltan lugares que nos ayuden a comprender y mejorar el presente. Nuestros lugares de la memoria son de momento no-lugares, es decir, espacios sin señales externas que sólo subsisten en la memoria oculta de los allegados”[23].

Josefina Cuesta habla de “‘ángulos muertos’ o ‘zonas de sombra’ donde se han condensado el olvido y el silencio”[24] impuestos por la política franquista: los escenarios de paseados y desaparecidos, de los prisioneros, así como de guerrilleros y maquis del primer franquismo. Se refiere a ellos como “la otra memoria, los no-lugares del recuerdo”; los nombra también como “lugares de olvido”[25]. Javier Rodrigo, en sus estudios sobre los campos de concentración franquistas, los denomina “no-lugares de la memoria” y los explica en los siguientes términos:

“La existencia de unas deficientes políticas oficiales de la memoria, derivadas de manera directa del necesario pacto por la no instrumentalización política del pasado sobre el que se fundó el paradigma fundacional de la transición a la democracia (y, por tanto, de la España actual) ha creado una no-red de no-lugares de la memoria, lugares del olvido (mejor dicho, del ninguneo, puesto que no puede olvidarse lo que no se sabe) o, si se prefiere, lugares del trauma”[26].

En el final del siglo XX, la historiadora Paloma Aguilar escribía que veinticinco años después de la muerte de Franco “aún no hemos llegado a un acuerdo sobre cómo explicar nuestro pasado”[27]. La visión de la transición española defendida como proceso modélico y ejemplar ha venido siendo

21. Ibid., 17-8.
22. Reyes Mate, “Memoria histórica y ética de las víctimas”, *XI Jornadas de Pensamiento Crítico,* XII/2015. Consultado junio 2016. http://www.pensamientocritico.org/manrey0316.htm. Josefina Cuesta habla de la tendencia desde los años setenta del siglo pasado de distinguir historia y memoria por parte de los historiadores (ver “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”, 203 y ss.).
23. Reyes Mate, “Lugares de la memoria”, *El País* 12/04/2004. Consultado junio 2016. http://elpais.com/diario/2004/04/12/opinion/1081720809_850215.html.
24. Cuesta Bustillo, J., “Las capas de la memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)”, *Hispania Nova,* nº7 (2007), 344. Consultado el 19 de abril de 2016. http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07d009.pdf.
25. Ibid., 344-6.
26. Rodrigo, Javier, “Políticas de la memoria, lugares del olvido. Los campos de concentración franquistas y la ‘Recuperación de la memoria histórica’”, 12.
27. Aguilar, Paloma, “Memoria histórica y legados institucionales en los procesos de cambio político”, *RIFP* 14 (1999), 40. Consultado el 6 de diciembre 2016. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:filopoli-1999-14-664631B1-F8AB-8414-66CA-E2722625D316/memoria_historica.pdf.

profundamente cuestionada; gran parte del debate político se ha desarrollado en torno a la cuestión de la memoria colectiva. Se ha hablado de la "memoria necesaria" frente a la "memoria redundante"[28]; de "memoria impuesta", "recuerdo pantalla", "pacto de silencio", "voluntad de olvido"[29]; pero también de "memoria poética"[30] o de "deber de memoria"[31]. Francisco Espinosa identifica diferentes etapas en la reciente historia española en relación con la memoria: negación de la memoria (1936-1977), política de olvido (1977-1981), suspensión de la memoria (1982-1996) y resurgir de la memoria (1996-2002)[32].

Es a partir de 2000 –con las primeras exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil– cuando la memoria histórica aparece cada vez con más fuerza en el debate político y en los medios de comunicación, hasta que en el año 2006 –sesenta aniversario del comienzo de la guerra–, el Congreso de los Diputados lo declara Año de la Memoria Histórica y en 2007, tras un arduo proceso parlamentario, se aprueba la Ley de Memoria Histórica. Poco antes, la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, en julio de 2006, haciéndose eco del debate público al que J. Cuesta se refería como "batalla de memorias"[33], había aprobado una declaración de condena del régimen franquista, instando al Gobierno a poner en marcha una comisión nacional de investigación, entre otras medidas[34]. En estos últimos diez años la aplicación de la Ley, sin dotación económica desde el 2012, ha amparado el proceso de recuperación de las memorias no atendidas, pero ha seguido siendo objeto de innumerables desacuerdos. En 2014, Pablo de Greiff, relator especial de la ONU, señalaba los vacíos aún observables en materia de verdad y justicia, como consecuencia de la falta de una política de Estado capaz de gestionar los legados de la Guerra Civil y la dictadura[35].

3. EN EL TERRENO

El territorio observado se recoge en torno al margen este de un extenso valle de praderas (antes conocido como llanura de la Virga o *Vilga*, hoy ocupada por el pantano del alto Ebro en su lado burgalés). Está también, de norte a sur, contenido entre las laderas del puerto del Escudo y las del puerto de Carrales. Entre uno y otro se tiende el trazado de un tramo de carretera (actual N-623), paso castellano hacia Cantabria, ascenso a la meseta burgalesa[36].

Al norte de nuestro espacio (de alturas entre 700-840 m.), el Escudo (1011 m.) se alinea con las estribaciones de la Cordillera Cantábrica y los Montes del Somo. Al sur, culminado Carrales (1015m), se despliega una planicie llamada La Escampada, bandeja extrema de los páramos de la Lora. Al este, el Cerro de la Maza (1165 m.) sirve como cima de referencia

28. Aguilar, Paloma, "La presencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española", *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo,* nº 11 (2003), 21. Consultado en diciembre 2016. http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/46070/13-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

29. Cuesta Bustillo, "Las capas de la memoria".

30. Valente, José Angel, "La memoria poética", *El País,* 30-VII-1986. Consultado en IV-2016. http://elpais.com/diario/1986/07/30/opinion/523058410_850215.html.

31. Ares, Berta, "Entrevista a Reyes Mate, filósofo de la memoria", *Forma. Revista d'estudis Comparatius,* Vol 4, otoño (2011). Consulta 16 de enero de 2017. http://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/250430/335132.

32. Espinosa, F., *Lucha de historias. Lucha de memorias,* (Sevilla, Aconcagua, 2015).

33. Cuesta Bustillo, "Las capas de la memoria", 366.

34. "Need for international condemnation of the Franco regime", Parliamentary Assembly, Recommendation 1736 (2006). http://semantic-pace.net/tools/pdf.aspx?doc=aHR0cDovL2Fzc2VtYmx5LmNvZS5pbnQvbncveG1sL1hSZWYvWDJILURXLWV4dHIuYXNwP2ZpbGVpZD0xNzQxNyZsYW5nPUVO&xsl=aHR0cDovL3NlbWFudGljcGFjZS5uZXQvWHNsdC9QZGYvWFJlZi1XRC1BVC1YTUwyUERGLnhzbA==&xsltparams=ZmlsZWlkPTE3NDE3.

35. De Greiff, Pablo, *Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición. Misión a España*, Naciones Unidas, Consejo de Derechos Humanos, 22 de julio de 2014. Consulta abril 2016. https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/G14/090/55/PDF/G1409055.pdf?OpenElement.

36. Tramo en el que se entroncan (cruce sucesivo en Cabañas de Virtus) otras tres carreteras: una en dirección al oeste (act. CL-630/CA-171), comunicación hacia Reinosa; otra al noreste (act. BU-574/CA-633), salida hacia el Pas; y otra hacia el sureste (act. N-232), vía que se interna en las Merindades hacia la Rioja.

para la parte norte de la actual comarca burgalesa de las Merindades.

Nos encontramos así en una zona que implica a los hoy municipios de Valdebezana, Alfoz de Bricia, Valdeporres y Manzanedo.

Laderas en declive y pequeños valles, llanas praderas de pasto (caballos, vacas), suaves o arañadas por árgomas; delimitaciones por bosques de frondosas (roble, haya, espinos); roturas kársticas: recovecos y volúmenes inesperados, pétreos, calizos, con abundantes manantiales, escorrentías y arroyos, desniveles abruptos, canales, gargantas; pequeños pueblos ganaderos posados, encrestados o retrepando. En un clima contrastado, brusco (tanto entre estaciones como entre noche y día). Todo conforma el escenario de nuestra observación.

A estos parajes (entre otoño de 1936 y comienzos de verano de 1937, con hiato invernal enero-marzo) se fue amoldando y vertebrando una frontera de guerra irregular, discontinua y sinuosa, apostada en los accidentes –cimas, desniveles– del terreno. Desde ellos, ambos bandos se observaron y vigilaron, fraguaron estrategias y acciones para el ataque o hipótesis de defensa. Cada lugar sirvió de referencia y base para avances y retrocesos.

Entre marzo y junio de 1937, tres batallones del CTV (*Corpo Truppe Volontarie*) son enviados como refuerzo a esta zona. Hombres y maquinaria: aviones, carros, artillería. En esas fechas se irán instalando alrededor de Villarcayo. Y de Soncillo, Santelices y Ahedo de las Pueblas[37].

En el verano de 1937 (junio-julio), tras la caída de Bilbao y la rendición de Bizkaia, comenzaría una ofensiva coordinada que culminaría con la toma de Santander por el ejército rebelde. Implicaba además a otras fuerzas que empujaban desde el este por la costa de Cantabria y a otras que ascendían desde el sur (eje Palencia-Reinosa).

En nuestras inmediaciones, los pasos de montaña (Reinosa, el Escudo) eran objetivos parciales a conquistar. O defender[38].

Al amanecer del 14 de agosto comenzó un ataque coordinado contra las líneas republicanas. Mientras las Brigadas Navarras disparan artillería al sur de la Cordillera Cantábrica hacia Reinosa, los aviones del CTV bombardearán con intensidades calculadas todo el eje sur-norte (desde el Alfoz de Bricia hasta Valdeporres) de nuestra zona, triturando trincheras, atalayas, resistencias al avance (en acción aérea similar a la efectuada sobre el eje de Reinosa por aviación alemana). Avances de infantería por las cotas (el cerro Raspaneras, Los Picones, La Paradia), las laderas atrincheradas (Somaido), combates de blindados en las llanuras de la Vilga. Ascenso hacia el puerto. El CTV italiano se desborda desde Ahedo de las Pueblas, Cubillos del Rojo y Soncillo para, el día 17, conquistar el Escudo.

Días intensos que culminan la guerra en esta zona. Sin embargo la acción en el territorio no se reduce a esas fechas: previamente unos y otros toman posiciones, cavan, construyen; los soldados esperan hasta entrar en combate; y luego el conflicto continúa años más tarde, será ya en julio de 1941 cuando en estos mismos parajes (Ahedo de las Pueblas), cinco miembros de la guerrilla Azaña sean abatidos por la guardia civil, y otros cuatro detenidos y fusilados días después en Burgos[39]. Algunas de estas acciones apenas dejarán huella, otras se inscribirán en el territorio y se descubrirán al observar el paisaje.

Las trincheras se obstinan en permanecer. Tapizadas por la vegetación se camuflan bien en las laderas, aunque siguen siendo cicatrices en ocasiones muy visibles. Las que sirvieron a la defensa del Escudo son observatorio privilegiado de la gran pradera por donde todavía entonces corría el río, hoy sumergido bajo el pantano. Las líneas republicanas serpentean y alcanzan La Paradia, donde un pequeño bunker se enfrenta al cerro de la

37. Para un relato preciso, ameno y claro: García Ruiz, José Luis. *La participación italiana en el Frente Norte. la batalla de Santander (abril-agosto 1937)*, (Torrelavega: Editorial Librucos, 2015).
38. Para una síntesis comarcal de las acciones de guerra, v. blog, (S.A.)"lasmerindadesenlamemoria – Un Blog sobre la represión franquista en Las Merindades". Sobre la guerra civil en Merindades: 17 entradas, serie (cronológica). Consulta 21/01/2017. https://lasmerindadesenlamemoria.wordpress.com/category/d-guerra-incivil/.
39. Ibid. https://lasmerindadesenlamemoria.wordpress.com/2016/06/29/la-guerrilla-azana-y-ahedo-de-las-pueblas/.

Maza, poderoso enclave de las fuerzas franquistas[40]. En algunas paredes, tanto de construcciones como de roca viva, los soldados del *Corpo Truppe Volontarie* dejaron grabados y relieves: se entretuvieron tallando alguna esvástica, el yugo y las flechas, fascios, la palabra DVCE e incluso alguna mujer desnuda. Cinco meses de guardias sin sobresaltos dan para eso[41]. También –emplazado en un cruce de caminos– una cita a un discurso de Mussolini, un lema cuidadosamente escrito: L'EVROPA SARA FASCISTA O FASCISTIZZATA, rubricado con imitación de firma autógrafa. Ochenta años después la intemperie no los ha borrado, continúan siendo legibles.

Más difícil es encontrar los restos de Torres de Arriba. Entre noviembre del 36[42] y agosto del 37, con el desplazamiento del frente, el pueblo fue evacuado, utilizado como parapeto, bombardeado. Ninguna construcción se ha mantenido a salvo. Nada recuerda su existencia, salvo tres amontonamientos de piedras, pequeñas colinas, que sirven de única pista para recorrer un confuso lugar de restos escondidos: meros escombros entre la vegetación, que se ha adueñado del lugar enmarañando las pocas paredes que aún se mantienen.

Los vencedores marcan pronto y de manera ostensible el territorio. En las inmediaciones de la N-623, vía de paso de la meseta a la costa, con la guerra recién resuelta (julio de 1939), inauguran dos monumentos conmemorativos: uno en la meseta, en la soledad del páramo, y otro en la montaña cántabra, en lo alto del Escudo. El primero con forma de águila estilizada es el homenaje a su propia Columna (62 división) promovido por el mismo General Sagardía. El segundo, una pirámide-cripta que albergaba los cuerpos de 372 soldados italianos muertos entre el 15 y el 17 de agosto de 1937. Ambos se inscriben con contundencia; construidos en enclaves privilegiados, aun en su actual deterioro siguen siendo hitos en el paisaje.

Otras huellas son más ligeras pero persistentes, continúan como lapas pegadas a los muros: nombres de calles o plazas, placas conmemorativas, listados en los muros parroquiales, inscripciones todas ellas destinadas a homenajear la memoria de los vencedores; hoy siguen donde estaban. Tras aprobarse la Ley de Memoria Histórica, el historiador e hispanista Paul Preston cuestionaba la retirada de los símbolos franquistas, decía: "son una parte muy importante de la historia de España […], no deben desaparecer, la cuestión es tener las explicaciones adecuadas"[43]. Ningún tipo de información acompaña a estos lugares: nada explica los homenajes, nada señala el lugar donde se levantaba Torres de Arriba, ni aclara el origen de la maltratada pirámide de los italianos o reconoce el trabajo de los prisioneros de guerra en la construcción del pantano[44].

El geógrafo Joan Nogué ha escrito sobre la necesidad de hacer visible aquello que miramos pero que no vemos; hay que "convertirse en una especie de zahorí del paisaje" [45] –escribe–. Aunque en sus estudios se refiere a paisajes bruscamente transformados, banalizados, como consecuencia de las presiones urbanísticas en las periferias metropolitanas o del turismo de masas, y la zona que nos ocupa en absoluto responde a estas premisas, cabe aplicar el análisis de Nogué para ver también aquí la "compleja legi-

40. Para un mapa de restos defensivos de guerra de la zona (trincheras, barracones, puestos de observación, búnkeres, de ambos bandos), desentrañar las pistas que da Fraile López, Miguel Ángel. *La guerra civil geografía y arqueología del frente norte*. Santander(?): Editores: S.E., 2004. ISBN: 84-688-5368-2.

41. Ver Moreno Gallo, M. (Coor.). *Guglielmo Sandri en las Merindades. La Guerra Civil tras la cámara del teniente italiano*. (Burgos: Diputación Provincial, 2016).

42. Fraile López (*La guerra civil geografía y arqueología del frente norte,* 20) sitúa una fecha de referencia, el 24 de noviembre, en un intento de avance republicano hacia Soncillo.

43. Agencias, "El historiador Paul Preston se muestra en contra de la retirada de todos los símbolos franquistas", *El País* 02/08/2006 Consultado en junio de 2016. http://cultura.elpais.com/cultura/2006/08/02/actualidad/1154469603_850215.html.

44. Mientras se preparaba la edición de este artículo, el 18 de agosto de 2017, la recientemente constituida "Comisión Campurriana para la Historia del Pantano del Ebro" ha colocado en la presa del embalse –no sin polémica al acordar la redacción del texto- una placa donde se lee: "Como recuerdo y en consideración a todos aquellos que con su esfuerzo, sacrificio y sufrimiento (afectados, presos de la Guerra Civil, trabajadores, etc.) hicieron posible la construcción de este embalse del Ebro".

45. Nogué, Joan, "Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas", *Ería* nº 73-74 (2007) 378. Consultado el 28 de noviembre de 2016. http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RCG/article/view/1593/15038.

bilidad"[46] del paisaje. Si se transita de sur a norte, el magnífico hayedo del puerto de Carrales hace rápidamente olvidar, mientras se desciende, la aridez del duro paisaje mesetario. Bordeando la extensa lámina de agua embalsada, entre prados y brezales, se inicia el ascenso a los montes cantábricos. Aunque la Institución Libre de Enseñanza y los autores de la generación del 98 valoraron la sobriedad del paisaje castellano[47], el paisaje montañés parece acoger más fácilmente al viajero que integrará su mirada en un arquetipo paisajístico heredado y admirará sin reparos la *belleza* del lugar. El escritor cántabro José María de Pereda afirmaba: "Con decir que el paisaje que el teatro representa en este cuadro es montañés, está dicho que es bello, en el sentido más poético de la palabra"[48]. Montañas verdes, nieblas frecuentes, mosaico de praderas en las cimas, antiguas cabañas, bosques de hayas y robles, arroyos en las hondonadas. Un paisaje que debe tanto a la cultura como a la naturaleza. Estamos ante el paisaje habitado, bucólico, también productivo, en el que la naturaleza ha sido domesticada, ordenada humanamente; el paisaje es tradición: lo que perdura del tiempo. Observar este paisaje es observar el pasado, un modo de vida anterior. Como los ingleses, el paisaje se valora como antigüedad[49].

Es una tentación en la que tal vez caiga el viajero, ver en el pantano la serena belleza de un lago suizo, pero difícilmente aplicarán sus habitantes ese estereotipo. Uno de los embalses más extensos de España, construido entre los años 1921 y 1945, fue inaugurado en el 52 anegando cuatro pueblos completos y otros muchos parcialmente. Sin derecho a réplica, las ridículas y tardías indemnizaciones contribuyeron significativamente al éxodo de la población. La transformación del paisaje, del clima, del hábitat en su conjunto, resulta tan intensa que Martínez de Pisón, refiriéndose a la aplicación de estas políticas hidráulicas, habla de "ruptura geográfica e histórica"[50], tal es el grado de "desintegración de actividades, territorio y significados tradicionales"[51]. El primer franquismo trajo también la repoblación forestal: tierras comunales de pasto fueron ocupadas por pinares y el pastoreo –base importante de la economía– fue castigado no sólo reduciendo la superficie disponible, sino con multas –difícilmente asumibles dada la precariedad económica de los habitantes– cuando el ganado invadía las plantaciones. Los datos de población señalan un descenso permanente: Valdebezana ha pasado progresivamente de 4.523 habitantes en 1930 a 553 en 2011; Valdeporres en los mismos años ha pasado de 2.533 a 442 (437 en 2015); la densidad de población es ahora inferior a 4'5 hab/km^2 [52]. La lectura del paisaje por los habitantes del lugar es acorde con estas circunstancias: si ya en el imaginario tradicional el bosque no representa el ideal de belleza romántica, sino la dimensión más salvaje de la naturaleza no exenta de riesgos, la percepción actual del bosque oscila entre la que ofrece el pinar y la proliferación de la vegetación no domesticada. Mientras los caminos se cierran, el pinar no puede ser visto más que como una imposición y el avance del bosque autóctono como un síntoma de abandono.

Es evidente que esta situación no es consecuencia únicamente de la guerra, pero la política hidráulica y la forestal fueron fomentadas por el régimen franquista y publicitadas como sus mayores logros[53]. Ambas acciones han contribuido a la creación de un paisaje que, como los definidos por Nogué, pierde valor simbólico y patrimonial, corriendo el riesgo de resultar

46. Ibid.
47. Ortega Cantero, N., "Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)", *Boletín de la A.G.E.,*Nº51 (2009), págs. 25-49. Consultado el 2 de noviembre de 2016. http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wginer/w/rec/3045.pdf.
48. José M. Pereda, "Las brujas", en *Tipos y paisajes,* Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes 1999. Consultado el 12 de enero de 2017. http://www.cervantesvirtual.com/obra/tipos-y-paisajes--0/.
49. Nogué, Joan, "Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos…", 379.
50. Martínez de Pisón, "Consecuencias ecológicas de las obras hidráulicas y de la transformación en regadío", *Agricultura y Soxiedad,* nº32 (1984), 264.
51. Ibid., 263.
52. Según datos del Instituto Nacional de Estadística. Consultado 20-I-2017. http://www.ine.es/intercensal/.
53. "Los bosques españoles sometidos a una repoblación irracional" *El País,* 15-VII-1978. http://elpais.com/diario/1978/07/15/sociedad/269301616_850215.html

al fin “territorios sin discurso y paisajes sin imaginario”[54]. Un lugar no es una mera localización, es –según Nogué– una porción de territorio lleno de significado. Somos los seres humanos los que creamos los lugares; son el medio a través del cual damos sentido al mundo y actuamos en el mundo:

> “Los lugares, a cualquier escala, son esenciales para nuestra estabilidad emocional porque nos vinculan a una lógica histórica y porque actúan como un vínculo, como un punto de contacto e interacción entre los fenómenos globales y la experiencia individual”[55].

Cuando el lugar se transforma en muy poco tiempo sin que sus habitantes hayan podido participar en el proceso de transformación, la pérdida del sentido del lugar puede llegar a ocasionar un conflicto interno, personal, que podrá adquirir finalmente una dimensión también social, colectiva; “[l]a pérdida del sentido de pertenencia –afirma Nogué– empobrece la sociabilidad”[56]. La despoblación incesante y generalizada no hace sino intensificar este sentido de pérdida, poniendo también en riesgo “los paisajes ecoculturales milenarios de un ‘valor universal excepcional’”[57].

Los monumentos que en lugares emblemáticos construyó el franquismo tan diligentemente hacen de éste un territorio de discurso –si no inexistente–, al menos, confuso. El Monumento a la Columna Sagardía y la Pirámide de los Italianos no han sido ni desmantelados, ni mantenidos, ni actualizados en modo alguno. Como si el pasado hubiera sido simplemente abandonado hasta la ruina, como si nadie pudiera o supiera cómo hacerse cargo de esa parte del pasado[58]. La Pirámide ha sido materialmente vaciada, desalojada[59]; como monumento ha sido despojado de memoria, de sentido; aun sin alternativa ni explicación, sigue dominando el paisaje. Difícilmente pueden ser llamados “lugares de memoria”; siguen ahí, sin dar muestras en su deterioro de poder asumir la responsabilidad de su propia presencia. Tan lejos del “deber de memoria”, estamos ante *lugares de olvido*, o *no-lugares de la memoria*. Imprescindible la referencia a Augé, quien analiza cómo la organización del espacio y la constitución del lugar es uno de los medios que utilizan los grupos sociales para pensar su identidad; “el lugar antropológico –escribe– es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquél que lo observa”[60]. En la medida en que estos lugares han sido olvidados, o incluso vaciados de memoria, se comportan como no-lugar: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”[61].

La guerra permanece inscrita en el territorio. La visión panorámica que ofrece un *lugar de olvido* como la Pirámide de los italianos pone en evidencia los cambios en el paisaje y la consiguiente indefinición del imaginario. Conviene añadir al panorama otra lectura del paisaje como palimpsesto, como lugar cargado de escrituras. Esta metáfora permite recuperar para el territorio la memoria, ya que dota al lugar de un mayor espesor temporal e invita a la lectura del paisaje en su proceso histórico, que es también político. Y es que –en palabras de Braudel– “la Tierra está, como nuestra piel, condenada a conservar la huella de las heridas antiguas”[62].

54. Nogué, “Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas”, 379
55. Nogué, Juan, “Sentido del lugar, paisaje y conflicto”, *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, vol.5, nº2 (2014) 157. Consultado el 29 de noviembre de 2016, http://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/view/48842
56. Ibid., p. 158
57. Hortelano Mínguez, “Las secuelas de la despoblación en las Merindades de Burgos: desertización demográfica y cambios en la gestión territorial”, López Trigal (Coor.), *Despoblación, envejecimiento y territorio*, (León: Universidad de León, 2009), 604.
58. Reyes Mate, “La herencia del olvido”, *El País,* 18-1-2009. Consultado 16-1-2017. http://elpais.com/diario/2009/01/18/opinion/1232233205_850215.html.
59. Los restos de los soldados fueron trasladados en los años setenta a la Iglesia Sacrario Militare de Zaragoza.
60. Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato,* (Barcelona: Gedisa, 2004), 58.
61. Ibid., 83.
62. Citado por Verdier, N., “La memoria de los lugares: entre espacios de la historia y territorios

El proyecto fotográfico que aquí se muestra pretende contribuir a la recuperación de la memoria y, con ella, a través de la valoración del paisaje intensificar el sentido del lugar; enriquecer la mirada escarbando en lo visible, de modo que el paisaje –como parte imprescindible de nuestra cultura visual– adquiera un mayor espesor. Recoge como herencia el trabajo de Mercedes Álvarez en *El cielo gira* (2005), el de Bleda y Rosa en *Campos de batalla* (1999) el de Lanzmann en *Shoah* (1985), así como el de Robert Smithson en *Un recorrido por los monumentos de Passaic* (1967); exploraciones todas ellas de la relación entre memoria y lugar.

de la geografía", en Ortega Cantero (Coor.), *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio,* (UAM Ediciones, 2010).

Relación de lugares representados en las imágenes de la introducción (págs. 116-122):

Cerro de la Maza. 116
La Paradia, 117
Torres de Arriba, 118
Sierra de Torres, 119
Torres de Arriba, 120
Torres de Arriba, 121
La Escampada, Monumento Gral. Sagardía, 122


PRESENTE
PRESENTE
PRESENTE
PRESENTE







Monumento a la Columna del General Sagardía, 1939.
Diseñado por el arquitecto Eduardo Olasagasti.
(carretera N-623, Cilleruelo de Bricia).

Ruinas de Torres de Arriba.



Torres de Arriba.
Vista general de emplazamiento [sobre la colina].
Desde la carretera BU-V-5748, c. km. 2,3







REFERENCIA CATASTRAL DEL INMUEBLE
09425A026014400000MZ

DATOS DEL INMUEBLE

LOCALIZACIÓN
Polígono 26 Parcela 1440
TORRES DE ARRIBA. VALLE DE VALDEBEZANA [BURGOS]

USO LOCAL PRINCIPAL	AÑO CONSTRUCCIÓN
Agrario [Pastos 00]	--

COEFICIENTE DE PARTICIPACIÓN	SUPERFICIE CONSTRUIDA [m²]
100,000000	--

DATOS DE LA FINCA A LA QUE PERTENECE EL INMUEBLE

SITUACIÓN
Polígono 26 Parcela 1440
TORRES DE ARRIBA. VALLE DE VALDEBEZANA [BURGOS]

SUPERFICIE CONSTRUIDA [m²]	SUPERFICIE GRÁFICA PARCELA [m²]	TIPO DE FINCA
0	12.842	--

CONSULTA DESCRIPTIVA Y GRÁFICA DE DATOS CATASTRALES
BIENES INMUEBLES DE NATURALEZA RÚSTICA
Municipio de VALLE DE VALDEBEZANA Provincia de BURGOS

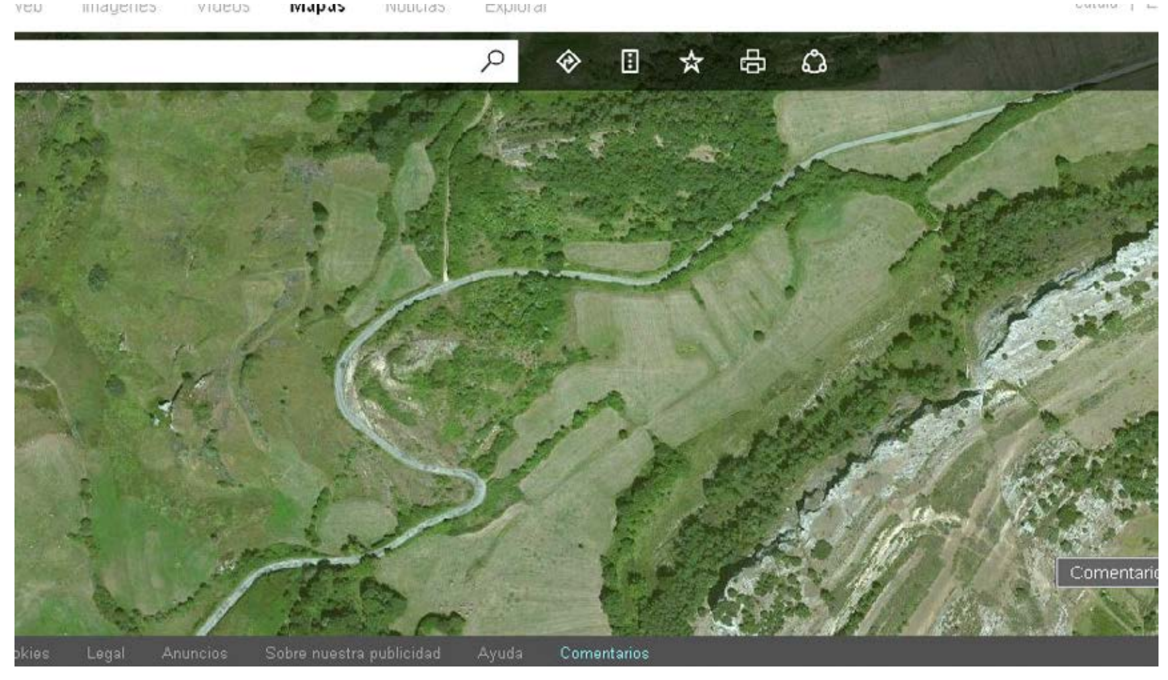
INFORMACIÓN GRÁFICA — E: 1/2000

Este documento no es una certificación catastral, pero sus datos pueden ser verificados a través del 'Acceso a datos catastrales no protegidos' de la SEC.

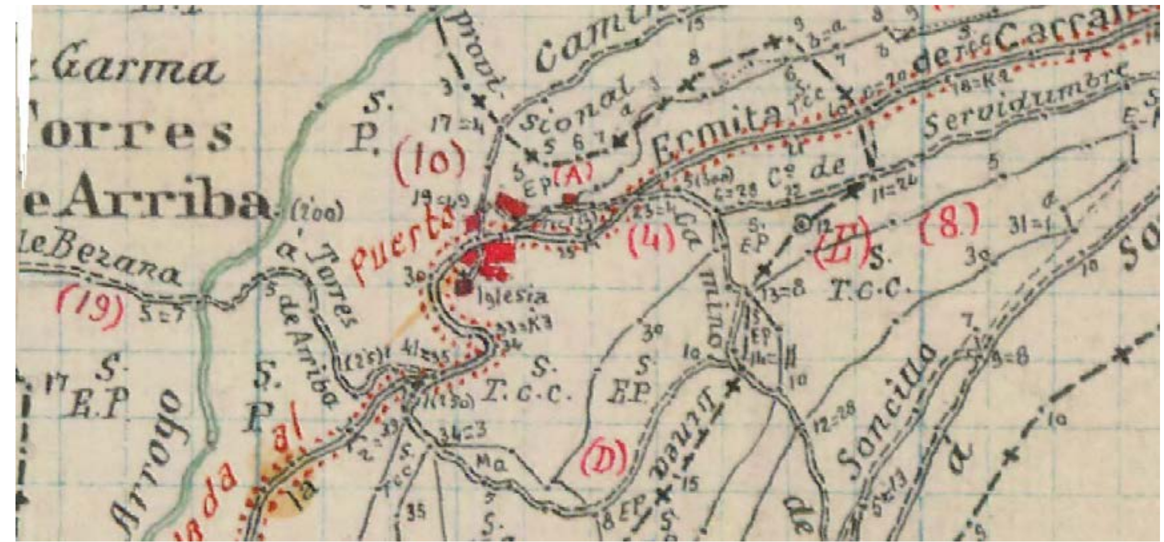
Lunes , 9 de Mayo de 2016

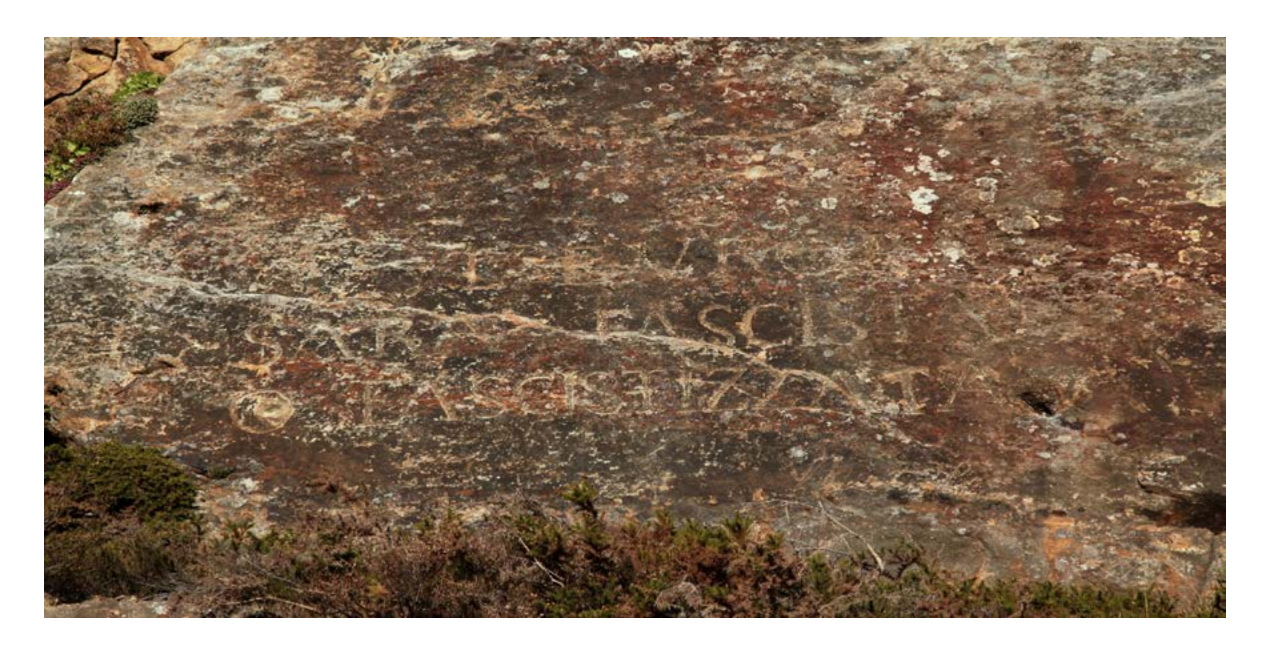
434,200 Coordenadas U.T.M. Huso 30 ETRS89
Limite de Manzana
Limite de Parcela
Limite de Construcciones
Mobiliario y aceras
Limite zona verde
Hidrografía

Lugar de Torres de Arriba, vista de satélite.
Bing-Maps, imp. 2015.

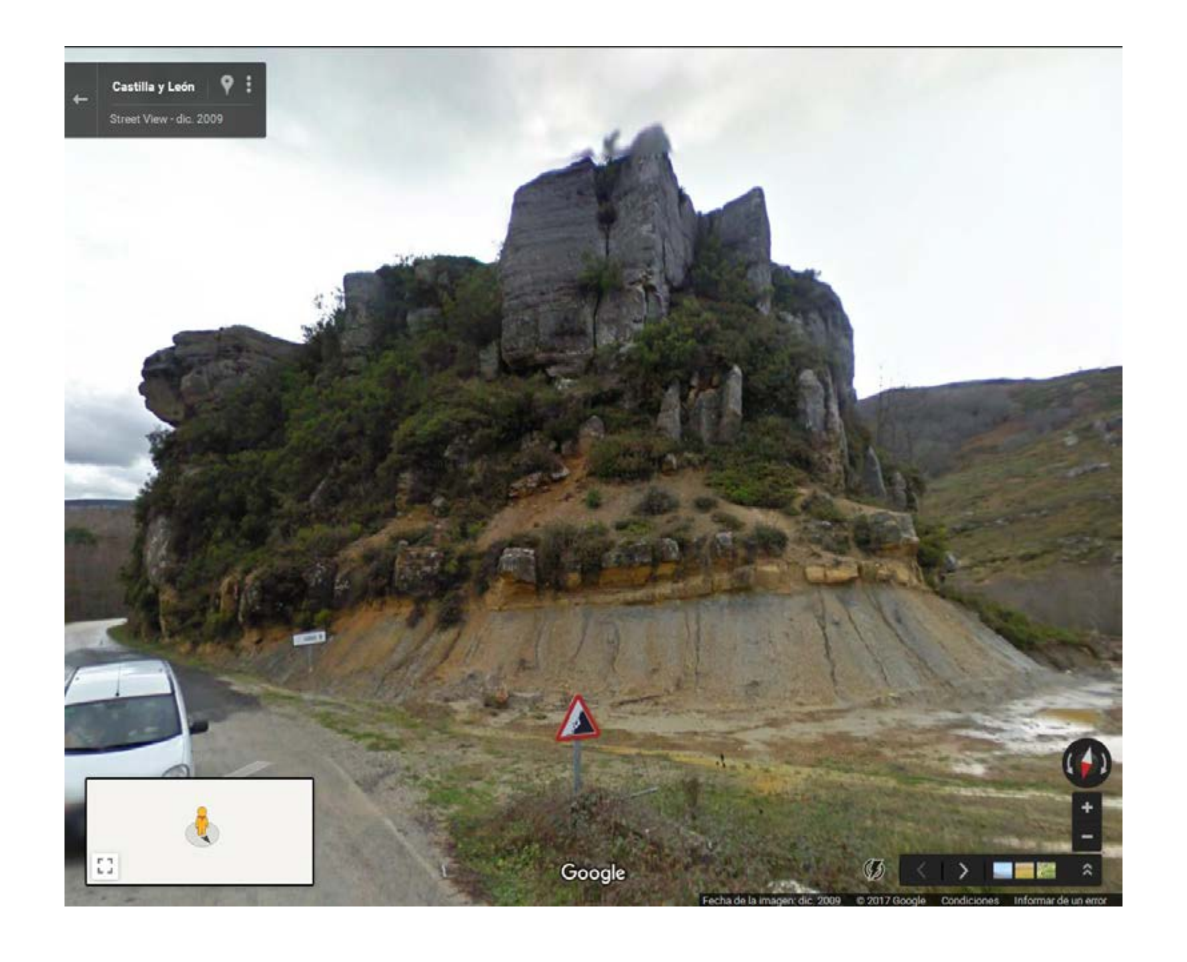


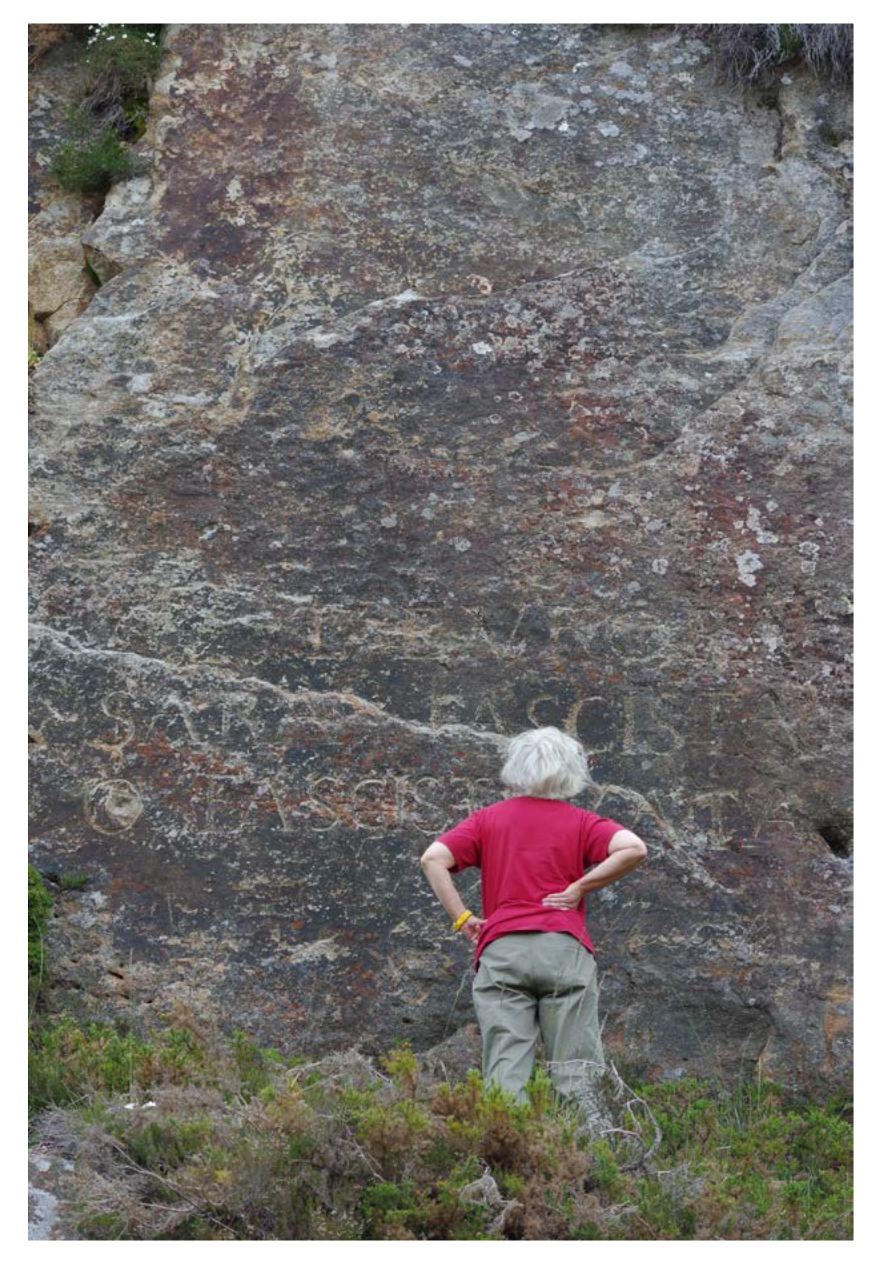
Mapa topográfico del Valle de Valdebezana (fragmento).
Escala 1:25000.
Instituto Geográfico de España, 1926.











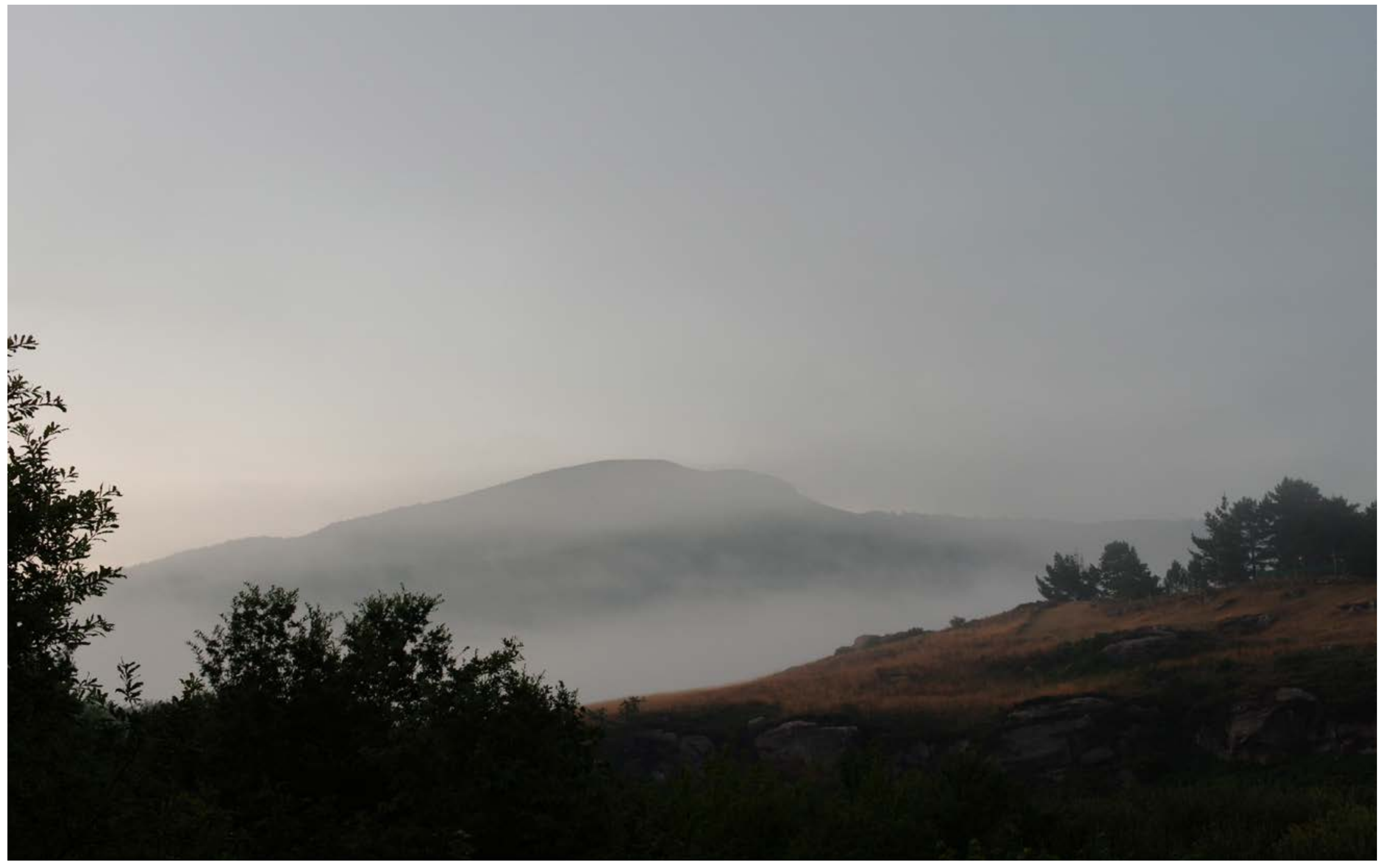
Inscripciones en roca, 1937.
Anónimo [soldado(s) italiano(s)].
(carretera Cidad-Busnela, BU-V-5630, c.Km.3,5)

«L'EVROPA SARA FASCISTA O FASCISTIZZATA - Mussolini»



«Jose Torres
Gomez año
1937».
Epigrafo, bunker La Paradia.

Bunker republicano de vigilancia.
La Paradia, 1937.
[La Maza, a la derecha]



La Maza, 1165 m. Vista al amanecer desde la Tejera (Robredo de las Pueblas)
7:00 h., 14-8-2016. [79º aniversario del comienzo de la Batalla de Santander]





Ladera SO del Somaido.
Vista general carretera hacia El Escudo.
[Al fondo: Pantano del Ebro, Pirámide de los Italianos]

Somaido. Vista de cordón de trinchera [ejército republicano].







	(sc)utum	el escudo	
	en(s)e	fue	
	fractum	roto	
	ibi confregit potentia(s) arcuum	allí ha roto los poderes de los arcos	
	(s)cutum	el escudo	
(texto, cara SO)	g(l)a(diu)met bellum	la espada y la batalla	(salmo 76)



Pirámide de los italianos, 1939.
Diseñado por el teniente ingeniero Attilio Radic.
(carretera N-623, Venta Nueva, puerto del Escudo).

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Paloma. “La presencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo,* nº 11 (2003): 13-23.

Aguilar, Paloma. “Memoria histórica y legados institucionales en los procesos de cambio político”. *RIFP* 14 (1999): 31-46.

Álvarez, Mercedes. *El cielo gira.* DVD, España: Suevia Films, 2005.

Ares, Berta. “Entrevista a Reyes Mate, filósofo de la memoria”. *Forma. Revista d'estudis Comparatius,* Vol 4, otoño (2011): 35-42.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato.* Barcelona: Gedisa, 2004.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen.* Buenos Aires: Katz, 2007.

Berger, John. *Mirar*. Madrid: Blume, 1987.

Berque, A.. “Prologue”, en *La mouvance. Cinquante mots pour le paysage,* citado por López Silvestre en, “El paisaje de nuestro tiempo”. *Transformaciones. Arte y estética desde 1960,* CAAC (2008).

Bleda y Rosa. *Campos de batalla.* Fotografías (1999). http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/campos-de-batalla/.

Moreno Gallo, M. (Coor.) *Guglielmo Sandri en las Merindades. La Guerra Civil tras la cámara del teniente italiano*. Burgos: Diputación provincial, 2016.

Cuesta Bustillo, J. “Las capas de la memoria. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)”. *Hispania Nova,* nº7 (2007): 335-366.

Cuesta Bustillo, J. “Memoria e historia. Un estado de la cuestión”. *Ayer* 32 (1998), 203-24.

Didi-Huberman. *Cuando las imágenes tocan lo real.* Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

Espinosa, Francisco. *Lucha de historias. Lucha de memorias.* Sevilla: Aconcagua, 2015.

Fraile López, Miguel Angel. *La guerra civil geografía y arqueología del frente norte*. Santander: Editores S.E., 2004.

García Ruiz, José Luis. *La participación italiana en el Frente Norte. la batalla de Santander (abril-agosto 1937).* Torrelavega: Ed. Librucos, 2015.

Lanzmann, Claude. *Shoah.* 4 DVDs, Francia: Filmax, 1985.

López Trigal (et al.). *Despoblación, envejecimiento y territorio*. León: Universidad de León, 2009.

Maderuelo, J. “El paisaje como arte”, en Fortià, J. M. ed. *La intervención en el paisaje: claves para un debate.* Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2000.

Martínez de Pisón, Eduardo. “Teorías del paisaje”. *Geoecología, cambio ambiental y paisaje,* Arnáez Vadillo ed. *et al.* (La Rioja: CSIC, IPE, 2014): 415-25.

Martínez de Pisón, Eduardo. “Sobre la idea y la enseñanza del paisaje”. *Nimbus*, nº 29-30 (2012): 373-380.

Martínez de Pisón. “Consecuencias ecológicas de las obras hidráulicas y de la transformación en regadío”. *Agricultura y Sociedad,* nº32 (1984): 259-272.

Nogué, Juan. “Sentido del lugar, paisaje y conflicto”, *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*, vol.5, nº2 (2014): 155-163.

Nogué, Joan. *La construcción social del paisaje.* Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

Nogué, Joan. “Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas”. *Ería* nº 73-74 (2007): 373-382.

Nora, Pierre. “La aventura de ‘Les lieux de mémoire’”. *Ayer* 32 (1998), 17-34.

Ortega Cantero (et al.). *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio.* Madrid: UAM Ediciones, 2010.

Ortega Cantero, N. “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”. *Boletín de la A.G.E.,* nº51 (2009): 25-49.

Pereda, José M. “Las brujas”. *Tipos y paisajes.* Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes 1999.

Reyes Mate. “Memoria histórica y ética de las víctimas”. *XI Jornadas de Pensamiento Crítico,* XII/2015.

Reyes Mate. “La herencia del olvido”. *El País,* 18-01-2009.

Reyes Mate. “Lugares de la memoria”. *El País* 12-04-2004.

Rodrigo, Javier. “Políticas de la memoria, lugares del olvido. Los campos de concentración franquistas y la ‘Recuperación de la memoria histórica’”, en Beramendi y Baz (coor.), *Memoria e identidades* VII Congreso de Asociación de Historia Contemporánea, Univ. Santiago de Compostela (2004).

Smithson, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey.* Barcelona: GG, 2006.

Todorov. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Espasa Libros, 2008.

Valente, José Angel. “La memoria poética”. *El País,* 30-VII-1986.

Yerushalmi, Y. (et al.). *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*,. Buenos Aires: Ed Nueva Visión, 1989.

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

APUNTES BIOPOLÍTICOS SOBRE AUFSCHUB DE HARUN FAROCKI

CINTIA DAIANA GARRIDO*
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES - FUNDACIÓN UNIVERSIDAD DEL CINE

Resumen: Este artículo indagará sobre los modos en los que el despliegue de técnicas y dispositivos biopolíticos tuvo lugar en el campo de tránsito de Westerbrok, Holanda, a partir del registro fílmico realizado por uno de los detenidos. Aufschub o Aplazamiento (2007) es el nombre que el director alemán Harun Farocki da a este material, pero también la clave para la comprensión del campo como nomos de lo moderno.

Palabras claves: Farocki, Aufschub, film, (bio)política, campo.

Abstract: This article enquires about the ways in which the development of biopolitical techniques and dispositifs took place in Westerbork, a transit camp in Netherlands, according to the film made by one of the prisioners. Aufschub or Respite (2007) is the name given by the german filmmaker Harun Farocki to this film, but also the key to understand the camp as the "Nomos" of the Modern.

Keywords: Farocki, Aufschub, film, (bio)politics, camp.

* Licenciada en Ciencias de la Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires. Cursó la carrera de especialización de posgrado en Filosofía política y la maestría en Comunicación y cultura. Es doctoranda en Ciencias Sociales y Humanidades. Es Jefe de Trabajos Prácticos de la materia Pensamiento Contemporáneo en la Fundación Universidad del Cine. Participa de grupos interdisciplinarios de investigación (producción imaginal y obra de Michel Foucault).

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 149-157
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 01-02-2017
Aceptado: 05-05-2017



ISSN: 2014-1874

(Debemos) elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, elevar el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes.

Georges Didi-Huberman

"Cómo abrir los ojos" es el título del ensayo de Georges Didi-Huberman que sirve de prólogo al libro *Desconfiar de las imágenes* (2014), una compilación de textos que recupera parte de la obra total del cineasta alemán Harun Farocki (9 de enero de 1944 - 30 de julio de 2014). Cómo abrir los ojos no es una pregunta, sino una instrucción: el acto de no-ver exige un esfuerzo, pero un esfuerzo mayor supone abrir los ojos y ver. Ver y ser visto, decir y ser dicho, pero también exponer-se y quedar ex–puesto remite al gesto dialéctico que configura la politicidad de quien ve y sobre aquello que (se) ve. De esta manera, el film participa de las modalidades de distribución de signos e imágenes, inscribiéndose en los regímenes diversos de presentación que coinciden con un reparto de lo sensible, tal la expresión de Jacques Rancière[1]. Es decir, una distribución de espacios y tiempos que describen las lógicas políticas de aceptación y exención sobre aquello que vemos y lo que decimos. Una exigencia que Farocki no esquiva, pero que tampoco impone: cómo abrir los ojos es también la responsabilidad sobre el ver y lo visto que suscribe al entramado narrativo que compone la textura del relato fílmico. Por tal razón, desconfiar de las imágenes es la estrategia epistemológica que describe la actitud crítica del realizador alemán frente al material observado. No se trata de una receta dada o de un algoritmo que anticipa de forma resuelta un sentido predeterminado, encriptado, sujeto a la genialidad del director que, cual médium, desenmascara una supuesta intencionalidad oculta. Por el contrario, Farocki propone una arqueología de las imágenes[2], según la cual no se trata de "buscar imágenes nuevas, nunca vistas, [sino que] deben trabajarse las imágenes existentes de manera tal que se transformen en nuevas. Para esto existen diferentes caminos. [Su] camino consiste en buscar el sentido sepultado y despejar los escombros que cubren las imágenes"[3]. De este modo, el realizador germano se desplaza de los cánones establecidos que suponen el ejercicio de una interpretación escondida. Y esto es así porque las imágenes, sus vehementes imágenes, se abren a un despliegue sincrónico en el que se suceden el velar-y-develar de lo acontecido. Por eso la imagen, y especialmente la que propone Farocki, arde:

> Arde con lo *real* a lo que, en algún momento se acercó […]. Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta […]. Arde por la *destrucción*, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el *resplandor*, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse […]. Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse a medio camino […] capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir […]. Arde por su *audacia*, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible […]. Arde por el *dolor* del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la *memoria*, es decir, que no deja de arder incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo…[4]

* * *

Los trenes llegan. Sus pasajeros descienden. Participan de las tareas que allí se realizan, ya sea en un taller metalúrgico, en una oficina o en una hilandería; actividades sanitarias, con médicos y dentistas que atienden a los residentes del lugar; o bien recreativas: una orquesta que acompasa el baile

1. Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* (Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2014), 61.
2. "Visibilidades Harun Farocki, Entre Imagen y Texto". De Volker Pantenburg, (2003) - De Volker Pantenburg, (abril 2001). Texto publicado en *NACHDRUCK / TEXTE*. Traducción: Inge Stache. Consultado en enero 2017 http://www.goethe.de/mmo/priv/6088148-STANDARD.pdf.
3. *Ibíd.*
4. Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen* (Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve S.A. de C.V., 2012), 42.

en un salón y una representación teatral se ofrecen como alternativas de las que ellos, los habitantes del campo, forman parte. La cámara captura las secuencias que acceden a la cotidianidad insustancial de ese espacio en los márgenes de la excepción. Imágenes que componen el film *Aufschub*[5] (2007) –*Respite*, en inglés; *Aplazamiento*, en castellano–, nombre que Farocki da a ese material en bruto que fuera captado por el fotógrafo alemán Rudolf Breslauer a pedido del comandante nazi del campo de prisioneros judíos de Westerbork, situado al norte de Holanda. En 2005, cuando es invitado a participar de un congreso sobre la representación de los campos alemanes en la fotografía y en el cine, Farocki decide trabajar con el film registrado por Breslauer, pero de modo tal que diera lugar a una lectura propia[6]: intencionalmente, el realizador alemán interviene sólo con algunos apuntalamientos que sitúan fechas y nombres; también con algunas repeticiones que buscan agudizar la mirada sin distraerla de lo que se muestra: el campo de exterminio como emplazamiento biopolítico donde la excepción deviene norma.

Ahora bien, "¿qué es un campo?, ¿cuál es su estructura jurídico-política?, ¿por qué pudieron tener lugar acontecimientos similares?"[7]. Con estos interrogantes, el filósofo italiano Giorgio Agamben se aleja de aquellas tesis que sostienen la existencia del campo de concentración, ya sea como un acontecimiento particular, un desvío dentro del curso normal de la historia, o bien como un entramado geográfico que describe la locación exacta de la implementación y concreción de la mayor inhumanidad infligida por el hombre contra el hombre. Por el contrario, Agamben calibra su brújula en otra dirección: preguntarse qué es un campo y cuál es el trasfondo jurídico y político que hizo –y hace– posible su existencia equivale a interrogarse por la matriz que lo define como "nomos del espacio político en el que todavía vivimos"[8]. Es decir, la racionalidad que cifra la serialización de la muerte estandarizada como apócope del campo no es negada o desmentida por este autor. Antes bien, se trata de desglosar este fenómeno en otras preguntas inscritas en su propia disposición. Estos interrogantes, señala el filósofo, pondrían en evidencia no sólo la condición del campo como posibilidad histórica, sino también, y muy especialmente, el entramado de fuerzas que hace que éste sea el umbral en el que, como eje transversal, se articulan las formas de la politicidad occidental. En todo caso, la propuesta del autor apunta a una comprensión que, situada en lo ocurrido, disecciona el espesor de lo político moderno. En este sentido, Agamben entiende que el campo de concentración no es, como suele pensarse, resultado del derecho común, ordinario. Por el contrario, es el corolario "del estado de excepción y de la ley marcial"[9], es decir, de una situación particular conforme a la cual la ley es suspendida de forma temporal para asegurar, paradójicamente, su funcionamiento y continuidad y, así, evitar su interrupción permanente en una situación crítica o de emergencia. Sin embargo, la excepción que cifra el surgimiento del campo también tiene otras implicaciones que hacen a su carácter singular. Y esto es así porque el campo es el tiempo y el espacio donde la excepción deviene regla. Precisamente, es la evidencia de esa excepcionalidad hecha norma aquello que recoge el film de Farocki: Westerbork es también, y ante todo, un nudo espacio-temporal en el que irrumpe lo excepcional como regla obstinada; un emplazamiento en el que "el estado de excepción, que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento, adquiere un orden especial permanente que, como tal, permanece, sin embargo, constantemente fuera del ordenamiento normal"[10].

----

5. *Aufschub*, director: Harun Farocki (Alemania/Países Bajos, 2007, blanco y negro, vídeo. 40 minutos. Película muda).
6. Dice Farocki: "Después de ver una y otra vez los desfiles de columnas militares acompañados por música agregada en el estudio y tras escuchar una y otra vez las mismas canciones (el himno alemán parafraseado por Eisler en Resnais, las canciones en hebreo de las imágenes del gueto de Leiser) me propuse hacer una película muda. […] Me propuse utilizar sólo este material y no agregar ni recortar nada de las secuencias citadas [...]. Me propuse no intervenir en la edición. Quería presentar el material de forma que invitara a una lectura propia". Farocki, Harun en *Desconfiar de las imágenes*. (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 146.
7. Agamben, Giorgio. "¿Qué es un campo?" En revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica.* Traducción Flavia Costa. Buenos Aires, nº2 (marzo 1998): 52.
8. Agamben, "¿Qué es un campo?", 52.
9. Agamben, "¿Qué es un campo?", 52.
10. Agamben, "¿Qué es un campo?", 53.

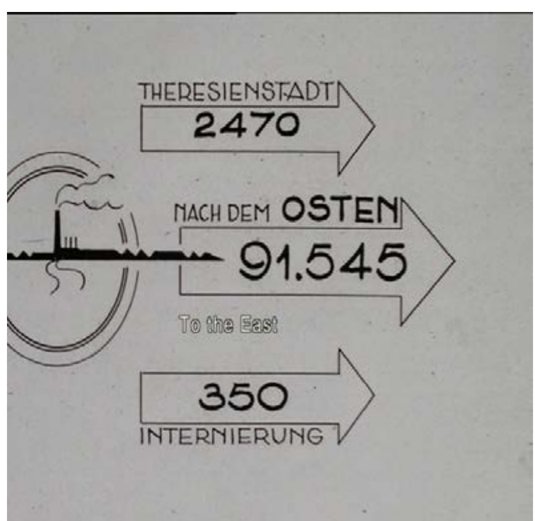


Fig. 1: Logo del campo de tránsito Westerbork, en el que se leen los ingresos y salidas de los prisioneros.

Aufschub nos muestra el campo de prisioneros Westerbork, establecido en 1939 por las autoridades holandesas para acoger a los refugiados judíos que escapaban de la amenaza nazi. En 1942, cuando las tropas alemanas ocupan los Países Bajos, este campo deviene un espacio de tránsito. Pero no sólo eso. Además de un campo de circulación de prisioneros, Westerbork operó como un lugar de trabajo. Tal como señala Sylvie Lindeperg, esta doble función, esto es, como campo de tránsito y de trabajo para los prisioneros judíos, queda explicitada en su logo, captado en el film: "the discovery of a camp logo consisting of a factory surmounted by a smoking chimney… This is found at the centre of a chart signaling with arrows and numbers, "entrances" and "exits" (notably to the East) of the prisoners of the Dutch camp"[11]. Westerbork, pues, no sólo será un punto de llegada y recepción de los trenes que trasladan a los prisioneros judíos, sino también el lugar de partida hacia los campos de exterminio de Auschwitz-Birkenau. Todo esto quedará registrado en 1944, cuando el fotógrafo Breslauer, quien había huido junto a su familia a Holanda, es obligado a rodar el material fílmico ahora recuperado por Farocki. Al igual que el resto de los allí detenidos, el destino de Breslauer estaba pautado. Él, como aquellos que su cámara registra, es un prisionero en tránsito. La transitoriedad de los detenidos, pues, resulta esa delgada línea que divide la vida de la muerte pero que, como anticipa el título dado por Farocki a este material fílmico, queda momentáneamente aplazada al interior del perímetro del campo.

Decíamos: el campo de concentración supone una configuración territorial y espacial por fuera del orden jurídico habitual que incluye aquello que ha sido excluido, *aplazado*, y en el cual, suspendido el orden usual, la excepción deviene normalidad. Se trata, pues, del despliegue de una operación que coincide y excede con su emplazamiento territorial, esto es, con el desarrollo de mecanismos simbólico-materiales conforme a los cuales tiene lugar una lógica de inclusión-excluyente y de exclusión-incluyente en el orden de la excepción que, convertida en norma, propicia la indistinción. Esa es la trampa que revela el film *Aufschub*: la sucesión de imágenes que crea la cotidianidad de Westerbork parece lejana a los horrores que describen los campos de concentración. La fragilidad de los rostros registrados queda obturada en las tomas de Breslauer: lejos de mostrar "una humanidad reducida a miserables parcelas de nuda vida"[12], puras formas vacías, los prisioneros parecen distendidos. Sin embargo, la crudeza del relato queda inevitablemente enlazada a la evidencia histórica de los hechos que, aunque puestos en suspenso por el film, el espectador –con algunas orientaciones de Farocki– repone. Lo excluido o aplazado, pues, del ordenamiento corriente es incluido en Westerbork a partir de una operación que describe la configuración del despliegue de técnicas y mecanismos biopolíticos.

11. "El descubrimiento del logo del campo consistiendo en una fábrica coronada por una chimenea… Esto se encuentra en el centro del cuadro señalando con flechas y números las "entradas" y "salidas" (principalmente al Este) de los prisioneros del campo holandés" (traducción propia) en Lindeperg, Sylvie. *Respite*, consultado en enero de 2017, http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2007/respite.html.

12. Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Manantial, 2014), 42.

La biopolítica es la forma que, según el análisis de Michel Foucault, adquiere el diagrama de relaciones de poder que, a partir de fines del siglo XVII aproximadamente, configura el umbral de la politicidad moderna occidental. Según este autor, "durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política: el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente". El poder sobre la vida o biopolítica describe el desplazamiento de un tipo de poder soberano de *dejar vivir-hacer morir* hacia otro tipo de ordenamiento caracterizado por *hacer vivir-dejar morir*. Es decir, se trata del desplazamiento que inscribe a lo viviente en el cálculo y la racionalidad política del Estado a partir del desarrollo de un conjunto de técnicas y dispositivos que hacen de la vida, definida en términos biológicos, su objeto de producción e intervención privilegiado. El poder o, mejor, el juego de relaciones de poder, produce y regula la existencia de los sujetos en su singularidad como individuos, pero también en la pluralidad de la especie que conforma la población. La vida, biológicamente definida, advierte Foucault, queda enlazada a la retícula tejida por el poder que, a partir del despliegue de un conjunto de técnicas y mecanismos, no sólo la definen, sino que también ordenan su disciplinamiento y la racionalidad de su regulación. Se trata, en definitiva, de la producción de las corporeidades subjetivas en su singularidad individual, a partir del despliegue de técnicas y mecanismos de disciplina o anatomopolítica que apuntan al cuerpo-uno, y también a escala superlativa como sujeto-especie, conforme al ejercicio biopolítico de gestión y administración de la población. Así, la anatomopolítica y la biopolítica configuran un tipo de estrategia total sobre la vida o biopoder que, aunque diferenciados analíticamente, no pueden quedar restringidos a un conjunto de técnicas y mecanismos aislados, diferentes o incongruentes. Por el contrario, el análisis de Foucault pone en evidencia su articulación e, incluso, su yuxtaposición y subsunción. Esto permite observar cómo el despliegue de estos mecanismos coincide con un proceso ubicuo y simultáneo que caracteriza a la política moderna como bio-política. De esta manera, la vida –en tanto existencia biológica o *lo viviente*– es afirmada en las formas de regulación y gestión de estas tecnologías de poder, vale decir, resulta valorada positivamente en tanto es el efecto de esas relaciones de poder que la configuran. En definitiva, la biopolítica, como forma general de referir a las dos instancias que configuran al biopoder, remite al proceso que describe

> la entrada de los fenómenos propios de la vida de la especie humana en el orden del saber y del poder, en el campo de las técnicas políticas. No se trata de pretender que en ese momento se produjo el primer contacto de la vida con la historia [sino que] por primera vez en la historia lo biológico se refleja en lo político; el hecho de vivir pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder[13].

Agamben recupera el presupuesto biopolítico desarrollado por Foucault pero con ciertas diferencias[14]. El autor italiano retoma los dos términos, semántica y morfológicamente distintos, que los griegos utilizaban para referirse a la vida, esto es, *zoé* o nuda vida "que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos", y *bíos* "que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo"[15]. Si Foucault entiende que la politicidad moderna se juega en el desplazamiento de las relaciones de poder que dan lugar al ingreso de la vida –para afirmarla, para producirla– en el cálculo racional del Estado, Agamben, por el contrario, va a entender a lo biopolítico como fundamento metafísico de la política occidental y al campo como la instancia moderna particular que describe el pasaje de la

----

13. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009), 131.

14. Las tesis aquí presentadas dan lugar a una discusión más amplia sobre las posibilidades de aceptar o no a lo biopolítico como fundamento metafísico de la política occidental. A fin de acotar el debate, sostendremos la hipótesis de Foucault que insiste en la raigambre temporal de lo bio-político como umbral de la modernidad pero, al mismo tiempo, conservando los conceptos griegos recuperados por Agamben en tanto permiten ampliar el análisis sobre las formas en las que la vida es, material y simbólicamente, apresada por la lógica biopolítica conforme al juego permanente de inclusión-excluyente y exclusión-incluyente de la nuda vida.

15. Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. (Madrid: Editora Nacional, 2002), 9.

biopolítica hacia una tanatopolítica, esto es, el atributo del poder no sólo de hacer vivir sino también, y especialmente, de hacer morir. Para este autor, la politización de la nuda vida dentro de esta lógica bio-política, pues, resulta aquello que determina la humanidad del ser vivo, "y al asumir esta tarea, la modernidad no hace otra cosa que declarar su propia fidelidad a la estructura esencial de la tradición metafísica. La pareja categorial fundamental de la política occidental no es la de amigo-enemigo, sino la de nuda vida-existencia política, *zoé-bíos*, exclusión-inclusión"[16]. Es, precisamente allí, en Westerbork, donde el film nos muestra esta configuración biopolítica descrita por Agamben según la cual tiene lugar la operación simbólico-material que hace del *bíos* una nuda vida, esto es, cómo la existencia política queda elidida a partir de los mecanismos bio-tanatopolíticos que cifran la existencia del campo como emplazamiento geográfico y temporal en el que la excepción ocurre permanentemente como norma.

Aufschub es la puesta en escena del despliegue de un conjunto de técnicas y dispositivos que, en continuidad y contigüidad con lo que efectivamente ha sucedido, presentan las formas en que simultáneamente opera la eficacia de las lógicas biopolíticas de inclusión-exclusiva y exclusión-inclusiva. Así, las actividades productivas que muestra el film *aplazan* los trabajos forzados del campo de concentración; la atención odontológica que reciben los detenidos *se encadena* a la colección de dientes arrancados a los cuerpos ya sin vida que yacen en las fosas comunes; los cuerpos que danzan *equivalen* a los organismos escuálidos que abrazan la vida con sus últimos suspiros; los descansos en el prado *se superponen* a las pilas de cadáveres producidas por la cámara de gas como forma estandarizada de exterminio masivo; las chimeneas humeantes *cincelan* el sino de los prisioneros. La metáfora, pero también la metonimia, son aplazadas. Las diferentes escenas tomadas por la cámara de Breslauer van enlazando de este modo una serie de encadenamientos significantes que emergen en su aplazamiento:

16. Agamben, *Homo sacer I*, 18.

las imágenes representadas se yuxtaponen con lo todavía-no acontecido en el presente de la narración. También ellas, las imágenes de ese todavía-no, son incluidas en el rodaje en su exclusión. De este modo, el film ofrece una retórica detenida que, sin embargo, abre un hueco por donde lo excluido se filtra como narración, pero también como dato fáctico que inscribe los alcances de las modalidades de apropiación y reducción del *bíos* a una nuda vida. La elisión es la estrategia narrativa que sostiene no sólo al relato visual sino también, y muy especialmente, a las tácticas de la operación bio y tanatopolítica allí presentada: la evidencia de lo captado no está en lo que se muestra, sino en lo que queda suspendido, demorado, aplazado. La transitoriedad del campo es, pues, la forma figurativa que da cuenta de la efectividad de ese aplazamiento.

Original e intencionalmente, el rodaje de Breslauer tenía otros propósitos: "the film was meant to highlight the economic efficiency of the camp at the very moment its existence seemed threatened: at the time of filming, as the majority of Jews from the Netherlands had already been deported, Westerbork was converted into a labour camp with the approval of the commandant who feared its closure and was afraid of being transferred to another theatre of operations"[17]. Sin embargo, el film se confiere a sí mismo una legibilidad que parece inadvertida: la sucesión de imágenes mudas y en blanco y negro, presentadas conforme al esquema de escenas inocuas, repone sucesivamente ese todavía-no que acontece en el mismo relato. Algo de lo allí (re)presentado ha quedado suspendido. La *realidad* de lo narrado expresa una demora geográfica y cronológica que inscribe elípticamente ese detenimiento como un punto exterior pero simultáneamente interno al relato de la película. El acto fallido es lo omitido, el núcleo mismo de lo

17. "El film estaba destinado a destacar la eficacia económica del campo en el mismo momento en el que su existencia parecía estar amenazada: al momento de filmarse, la mayoría de los judíos de los Países Bajos ya habían sido deportados (y) Westerbork fue convertido en un campo de trabajo con la aprobación del comandante, quien temía que fuera clausurado y tenía miedo de ser transferido a otro escenario de operaciones" (traducción propia). Lindeperg, *Respite*.

representado que, de este modo, describe la heteronomía de la curva en la que ese aplazamiento queda coagulado, esto es, el desplazamiento metonímico y metafórico de lo narrado hacia una espacialidad y una temporalidad futura –lo todavía no acontecido en el presente del relato– que el propio film anticipa. Un intervalo –el aplazamiento– que es, al mismo tiempo, el eje que revela la inteligibilidad de la lógica biopolítica que estructura la política moderna.

De esta manera, *Aufschub* describe de modo elidido los procesos por los cuales el *bíos* de los prisioneros queda acorralado por un despliegue de mecanismos de hiperpolitización que cargan con un exceso de política esas individualidades hasta reducirlas a una nuda vida. “Proceso paralelo”, dice Agamben, “en virtud del cual la excepción se convierte en regla, el espacio de la nuda vida que estaba situada originariamente al margen del orden jurídico, va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, *bíos* y *zoé*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indiferenciación”[18]. Dentro del campo, los detenidos alcanzan el cenit del proceso de desposesión de su condición existencial, es decir, su politicidad, como fundamento de la existencia, es retraída, suspendida, desgajada a través de una serie de acciones y técnicas que desmarcan esa humanidad política hasta reducirla a una mera existencia biológica susceptible de ser incluida en su exclusión. El campo es el engranaje que materializa ese proceso de despolitización por hiperpolitización por el cual esas subjetividades son despojadas de su acepción política: es la presentificación indicial de la estrategia bio-tantopolítica que vacía al *bíos* para excluirlo, pero que luego será incluido en su condición de nuda vida. Por eso, los cuerpos de *Aufschub*, aunque las imágenes los muestren vestidos, están des-nudos. Su desnudez no es la de los cuerpos de Auschwitz, sino aquella que es al mismo tiempo la envestidura de una politicidad que reduce el *bíos* a *zoé*. Los cuerpos de los prisioneros transitan por condensación y desplazamiento esa degradación en la transitividad de Westerbork. Lo aplazado, pues, no es sino la efectividad de esas lógicas bio-tanatopolíticas de deposición e indiferenciación. Los cuerpos de los prisioneros han sido incluidos en la excepcionalidad del campo a partir de una serie de operaciones prorrogadas en el rodaje que, sin embargo y de manera continua, van desposeyéndolos de su cualidad política como categoría fundante de toda existencia humana. Sólo así pueden ser incluidos en esa transitoriedad que circunscribe la geografía de Westerbork.

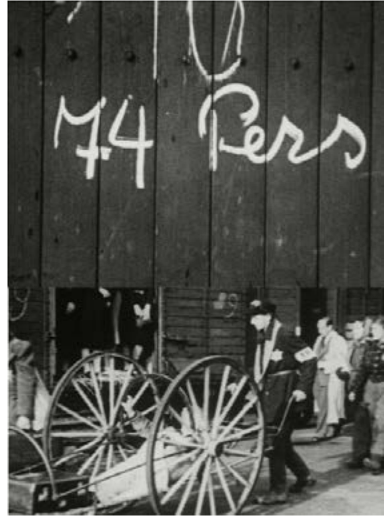


Fig. 2. Los trenes de prisioneros captados por Breslauer

Lo paradójico y paranoico de Aufschub, pues, es ese todavía-no del acontecimiento que, lejos de ser negado, es puesto en un punto temporal y espacialmente suspendido. El film presentado por Farocki revela la narración de lo no narrado. Justamente en eso radica la efectividad de su contenido y también el espanto. Lo que el rodaje muestra, aquello que en la realidad del relato parece demorado, no es sino la escalada aplazada, aunque efectiva, de las técnicas biopolíticas que trazan un hiato en el continuum de la existencia y que, de este modo, desgranan la humanidad hasta convertirla en una pura evidencia orgánica. Sólo entonces, esto es, sólo a condición de fijar un hiato que la despoja de sus atributos de bíos-político, es como la vida puede ser indistintamente aniquilada. Vale insistir: la despolitización del *bíos* sólo es posible porque interviene mucha política. Sólo así los sujetos son vaciados, aplazados de su condición elemental, y pueden encarnar al Homo Sacer, es decir, aquella vida “a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable (…). Una oscura figura del derecho romano arcaico, en la que la vida humana se incluye en el orden jurídico única-

18. Agamben, *Homo sacer I*, 18.

mente bajo la forma de su exclusión (es decir, de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate)"[19]. La ambivalencia del idioma confirma esta doble operación de inclusión y exclusión: *Opfer*, que se traduce como "víctima" y "sacrificio", es el término alemán empleado por Farocki para referirse a los detenidos judíos captados en las imágenes de *Aufchub*. Es esta condición de ofrenda, como objeto de sacrificio, el último vestigio de humanidad política de los prisioneros que todavía tiene lugar en el campo de tránsito. Es el gesto del rostro de una niña de diez años (Settela Steinbach, de quien sabremos después que en mayo de 1944 fue una de las casi setecientas personas enviadas a Auschwitz-Birkenau) que confronta al espectador; un conjunto de rasgos que se funden con el fondo del tren desde donde, paradigmáticamente, ella asoma como último signo de una humanidad suspendida en su existencia política. Es "el miedo a la premonición de la muerte [que] se lee en su rostro", dice Farocki en el film. Despojados de toda humanidad, de toda posibilidad de ofrenda, el traslado a los campos de exterminio será también la materialización culmine del despliegue bio-tanatopolítico, donde la humanidad aplazada ya no tendrá posibilidad de retorno.



Fig. 3. Settela Steinbach, una niña de diez años que es filmada en el tren que la lleva a Auschwitz-Birkeneau

19. Agamben, *Homo sacer I*, 18.

***

En su *Tesis sobre filosofía de la Historia*, Walter Benjamin señala que "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha *sido*'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro"[20]. La imagen, decíamos al comenzar, arde. *Aufschub* es una imagen del pasado que, aunque fugaz, arde en el instante de su cognoscibilidad[21]. Lo que el film de Farocki vuelve evidente es la eficacia de las lógicas bio-tanatopolíticas que subsumen la existencia política en la forma elemental de pura existencia biológica. Por eso, *Aufschub* relampaguea. Su instante de peligro es la apertura que hace del campo de exterminio la condición política fundamental de Occidente: ya no se trata únicamente de un emplazamiento espacial y temporal pasado, delimitado por el perímetro que diferencia lo exterior de lo interior. Antes bien, refiere al proceso dislocado por el cual "debemos esperar no *só*lo nuevos campos, sino incluso nuevas y cada vez más delirantes definiciones normativas"[22] que hacen presente la excepción, devenida en norma, al interior mismo de la estructura política moderna.

[Pies de foto: las imágenes incluidas en este artículo corresponden al film *Aufschub*, director: Harun Farocki (Alemania/Países Bajos, 2007, blanco y negro, vídeo. 40 minutos. Película muda). Imágenes disponibles en http://www.galeriebarbaraweiss.de/index.php?w=aws&id=10&wid=17 y otros]

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y/O CONSULTADA

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Madrid:

20. Benjamin, Walter. "Tesis 6" en *Tesis sobre filosofía de la Historia*, ediciones varias.
21. Benjamin, "Tesis 5".
22. Agamben, "¿Qué es un campo?", 55.

Editora Nacional, 2002.
Agamben, Giorgio. *Homo Sacer II. Primera Parte. Estado de Excepción*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
Agamben, Giorgio. *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
Agamben, Giorgio. "¿Qué es un campo?" En revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica.* Traducción de Flavia Costa. Buenos Aires, nº 2, marzo 1998.
Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz, 2007.
Benjamin, Walter. Tesis sobre filosofía de la historia. Ediciones varias.
Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oxaca: Ediciones Ve S.A. de C.V., 2012.
Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
Didi-Huberman, Georges. *Lo que Vemos. Lo Que Nos Mira*, Buenos Aires: Manantial, 2007.
Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Manantial, 2014.
Didi-Huberman, Georges. "Volver sensible/hacer sensible" en: AA.VV. *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
Farocki, Harun. *Aufschub*, director: Harun Farocki (Alemania/Países Bajos, 2007, blanco y negro, vídeo. 40 minutos. Película muda).
Farocki, Harun. *Crítica de la mirada. Textos de Harun Farocki.* Buenos Aires: editorial Altamira, 2003.
Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.
Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.
Jaar, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: ediciones Metales pesados, 2008.
Lindeperg, Sylvie. *Respite*, consultado en enero 2017, http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2007/respite.html.
Monteagudo, Luciano. "Los trabajos y las guerras", diario Página/12 online, 14 de marzo de 2013, consultado en enero de 2017 https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/28059-7254-2013-03-14.html.
Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2014.
"Visibilidades Harun Farocki, Entre Imagen y Texto". De Volker Pantenburg, 2003- De Volker Pantenburg, abril 2001. Texto publicado en *NACHDRUCK / TEXTE*. Traducción: Inge Stache, consultado en enero 2017. http://www.goethe.de/mmo/priv/6088148-STANDARD.pdf.

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

VÍCTIMAS Y PERPETRADORES. LOS HORRORES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EN LA PINTURA DE LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO*
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Resumen: El texto describe la forma en la que artistas de la República Democrática Alemana (RDA), como Horst Stempel, Wilhelm Lachnit, Hans Grundig, Friz Cremer y Bernhard Heisig, representaron el sufrimiento de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial y la alienación de los perpetradores de los crímenes del Tercer Reich después de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial y durante el periodo de su posterior división geopolítica. La obra de estos artistas se ubica en un contexto de fuerte tensión entre realismo y formalismo que dominó la pintura de la RDA durante la Guerra Fría. El texto enfatiza el caso de Heisig, en cuya obra se cruzan los temas de la memoria y la identidad construidas por los dos estados alemanes.

Palabras clave: Segunda Guerra Mundial, Pintura, Realismo Socialista, Arte Moderno.

Abstract: The text describes the way that the suffering of the victims of the Second World War and the alienation of the perpetrators of the crimes of the Third Reich were represented in the work of artists of the German Democratic Republic such as Horst Stempel, Wilhelm Lachnit, Hans Grundig, Fritz Cremer and Bernhard Heisig, during the aftermath of Germany's defeat in World War II and the geopolitical division that followed it. The work of these artists is located within a context of tension between realism and formalism, which dominated the painting during the Cold War. The text focuses in the work of Heisig, which intersects between the notions of memory and identity built by the two German states.

Keywords: World War II, Painting, Socialist Realism, Modern Art.

* Es profesora titular de arte del siglo XX, arte contemporáneo y teoría del arte en el Posgrado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Sobre la relación entre arte y geopolítica durante la Guerra fría realizó la Antología El arte en la República Democrática Alemana 1949-1989 y el libro En la República Democrática Alemana la pintura es más alemana. El arte de la RDA en la Alemania unificada (ambos en prensa).

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 158-167
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 30-01-2017
Aceptado: 03-05-2017



ISSN: 2014-1874

[Para ver las imágenes de este texto se remite al lector a la siguientes direcciones electrónicas: http:// www.bildindex.de y www.bildatlas-ddr-kunst.de]

De manera simultánea a la derrota de Alemania de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, en la zona de ocupación soviética[1], diversos artistas antifascistas tematizaron la destrucción de las ciudades y el dolor de las víctimas alemanas. Esta tendencia se modificaría con el arribo de la Guerra Fría, que hizo del territorio alemán el escenario central del enfrentamiento cultural de las dos superpotencias mundiales, los Estados Unidos y la Unión Soviética que habría de determinar los derroteros de la reconstrucción de Alemania y la fundación de los nuevos estados y sus respectivas identidades. Así, los intereses políticos determinaron la relación de cada uno con el pasado criminal y genocida. En Alemania Occidental Konrad Adenauer decidió llevar a cabo un proceso de rápida democratización e integración social que se consideró incompatible con el ajuste de cuentas sin concesiones con el pasado, que haría necesario el castigo generalizado de los crímenes nazis. Fue así como tuvo lugar la amnistía y la integración social masiva de los criminales y los seguidores del nazismo. Los criminales de guerra que habían sido condenados por los Aliados fueron liberados. Las fuerzas armadas (*Wehrmacht*) del Tercer Reich fueron rehabilitadas y los políticos de la RFA consideraron que los soldados regulares del ejército nazi habían participado en una guerra "normal"[2]. No obstante, la internalización de la culpabilidad por el pasado nazi y por el problema de cómo enfrentarlo a cada momento estuvo presente hasta la década de los ochenta. En esta parte de Alemania, las representaciones de los eventos de la guerra son inexistentes o desconocidas[3]. La relación de los alemanes orientales con el pasado nacionalsocialista fue completamente distinta. Desde los años de la ocupación soviética se creó una narrativa oficial basada en la resistencia comunista frente al fascismo (nacionalsocialismo), y a partir de ella la construcción de la identidad de la RDA como un país regenerado por el socialismo, un país de héroes que había logrado la victoria sobre los nazis. Por ello, en términos ideológicos, las representaciones de los horrores de la guerra se enmarcan dentro de la lucha antifascista y, en términos plásticos, en el realismo socialista, aspectos centrales de la estética oficial de la Alemania socialista. La idea de que las víctimas de los crímenes nazis fueron los soviéticos y los comunistas trajo como consecuencia que, también hasta la década de los ochenta, la memoria del Holocausto fue relegada a un segundo plano[4].

En este artículo abordaremos la representación de la víctima como forma privilegiada del recuerdo de los horrores de la Segunda Guerra Mundial en la pintura de la inmediata posguerra en el este de Alemania. Igualmente, describiremos la creación de una iconografía de la resistencia triunfante por el régimen socialista en los años cincuenta. Y finalmente explicaremos la forma en la que Bernhard Heisig representa a los perpetradores de los crímenes del nacionalsocialismo. Todo ello en el horizonte de la imposición del realismo socialista como matriz de la producción cultural.

1. Como resultado de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, el país fue ocupado en 1945 por las potencias aliadas (Estados Unidos, Inglaterra y Francia) y por la Unión Soviética. Cuatro años después, en 1949, tuvo lugar la desaparición del país y la fundación de la República Federal de Alemania y de la República Democrática Alemana.
2. Durante los años de gobierno de Konrad Adenauer, los del llamado milagro económico, la RFA se concentró en las cuestiones morales y jurídicas relacionadas con la responsabilidad de los crímenes contra los judíos, asumiendo la reparación económica correspondiente. Siobhan Kattago, *Ambiguous memory. The Nazi past and German national identity* (Westport, Connecticut/ Londres/Greenwood: Praeger, 2001) pp. 38-46.
3. Andreas Huyssen sostiene que después de la Segunda Guerra Mundial en Alemania se cultivó una especie de amnesia visual que impidió hacer frente al pasado criminal alemán. Veáse: "German Painting in the Cold War", *New German Critique* 37, 2 (2010): 209-227. W. G. Sebald abordó esa problemática en relación con la literatura en *Sobre la historia natural de la destrucción* (Barcelona: Anagrama, 2003).
4. Hasta 1984 la RDA, igual que la URSS, apoyó el antisemitismo y practicó políticas antisionistas. Igualmente ignoró la persecución y el asesinato de grupos minoritarios de la población, como gitanos, testigos de Jehová y homosexuales.

VÍCTIMAS DEL FASCISMO

Dentro de la constelación de artistas que tematizaron los horrores de la Segunda Guerra Mundial en los momentos de su finalización destacan los comunistas, que durante los años del nacionalsocialismo se organizaron en el antifascismo, algunos de ellos en el exilio. Sus obras describen el sufrimiento de las víctimas alemanas de los bombardeos, de los campos de concentración, y de la miseria y el hambre. En *Muerte sobre Dresde* (*der Tod von Dresde*, 1945), Wilhelm Lachnit muestra el duelo de una madre y su hijo en medio de las ruinas de la ciudad: junto a un esqueleto, una madre se cubre el rostro mientras su pequeño hijo, apoyado contra sus rodillas, dirige su mirada hacia nosotros. El bombardeo sobre Dresde fue también objeto de una serie de grabados de Wilhelm Rudolph titulado *Dresde* (1945) que, a la manera de un fotoperiodista, da cuenta de la destrucción de la ciudad. *En Noche sobre Alemania* (*Nacht über Deutschland*, 1945), Horst Strempel representa a las víctimas de los campos de concentración, algunas de ellas portando la estrella amarilla con la que la Alemania nazi distinguió a los judíos. La composición en un tríptico enfatiza la idea de sacrificio en el sentido cristiano, pero desplazado hacia los comunistas confinados a los campos de concentración. *Víctimas del fascismo* (*Opfer des Faschismus*, *1946-1948*) de Hans Grundig representa a dos prisioneros comunistas muertos en el campo de concentración de Sachsenhausen, donde él mismo estuvo internado de 1940 a 1942 por sus actividades comunistas[5]. Otras obras de esta constelación son la serie gráfica de Lea Grundig *Nunca más* (*Niemals Wieder,* 1945) y *Pequeña serie sobre el Ghetto* (*Kleinen Ghetto Zyklus*, 1946/47); *Marcha del hambre* (*Hungermarsch, 1945-46*) de Hermann Bruse, y *Dos guerras, dos viudas* (*Zwei Kriege -Zwei Witwen,* 1946) de Maz Linger. Estas obras, contemporáneas de *Hiob* (1946) de Otto Dix y de la serie *Visiones de Dresde* (*Dresdner Visionen*, 1947-1949) de Ernst Hassebrauk, se inscriben en la corriente de arte social y políticamente orientado a la que también pertenecieron Käthe Kollwitz, Richard Huelsenbeck, John Heartfield, y Hannah Höch, Otto Dix y Max Beckmann, y en general de un conjunto de artistas comunistas que, organizados en la Asso (Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios *Assoziation revolutionärer bildender Künstler*), se comprometieron en los años de Weimar de manera directa con el trabajo de agitación política para denunciar el viejo orden imperial guillermino y el orden capitalista. Se trata de una tradición ligada al internacionalismo que el nacionalsocialismo denunció como parte de "la conspiración judía".

La representación de las víctimas sería objeto de una reevaluación con la imposición del realismo socialista por los funcionarios soviéticos, de tal suerte que pasaron de ser perdedores inocentes a ser convertidos en héroes victoriosos de la lucha contra el Tercer Reich, como mostraremos en el apartado siguiente. Por el momento, sea suficiente anotar que, a pesar de que la *Wehrmacht* había estado en el centro de una guerra de conquista y exterminio de comunistas, comunidades eslavas y judíos, una guerra que, como explica Enzo Traverso, se había radicalizado ante la resistencia soviética tornándose en una guerra colonial y una cruzada antisemita, las obras de los artistas antifascistas no representaban a los responsables de la destrucción de ciudades como Dresde, ni a los perpetradores de los crímenes del nacionalsocialismo[6]. La tematización de la responsabilidad de los perpetradores de los crímenes del Tercer Reich debería esperar casi dos décadas. Una tentativa de llevar a cabo esa representación en el periodo de la inmediata posguerra es la película *Los asesinos están entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*) que retrató a los perpetradores y se ocupó específicamente del trauma provocado por los crímenes de los nazis. La película, filmada en 1946 por la DEFA en la zona de ocupación soviética y dirigida por Wolfgang Staudte, retrata a los antiguos nazis que, al finalizar el Tercer Reich, habían reconstruido

5. Véase April Eisman, *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art.* (Tesis doctoral. Pittsburgh, University of Pittsburgh: 2007), 68-69.

6. E. Traverso, *El pasado, instrucciones de uso*, (Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 2000), 82-86.

sus vidas como ciudadanos honorables y a aquellos que, como el personaje principal, el cirujano Hans Mertens, eran perseguidos por la culpa de no haber podido impedir los asesinatos en masa y la frustración provocada por la imposibilidad de hacer justicia.

FORMALISMO Y REALISMO

En el territorio que posteriormente sería la RDA dio inicio en 1947 la campaña realizada por la administración militar soviética para justificar el trasplante del programa cultural soviético a partir del realismo estalinista. Alexander Dymschitz —el oficial de la administración soviética militar para la política cultural en la Zona de Ocupación Soviética— publicó un artículo en el periódico *Tägliche Rundschau*, el órgano oficial soviético en el este de Alemania, indicando que, dada la "tendencia formalista en la pintura alemana", la "línea" de la política cultural soviética podía extenderse a la Zona Soviética. Dymschitz aludía a las obras de los artistas que estaban recuperando las vertientes del arte moderno y de vanguardia interrumpidas por el Tercer Reich. El funcionario incluía las pinturas anteriormente mencionadas de Hans Grundig, Horst Strempel y Wilhelm Lachnit. Dymschitz escribió que mientras el arte socialista era un "arma", la "pintura tipo occidental" era "irracional", "decadente" y "degenerada", y sostenía que la tendencia "formalista" en arte era "una típica expresión de la burguesía decadente" que amenazaba con provocar la degeneración en la creación artística[7].

A partir de 1948, las autoridades de ocupación dieron inicio a la introducción del modelo soviético del realismo socialista con lo que se declaró la guerra contra el formalismo en todas las áreas del arte. Con la intervención pública de Dymschitz, el SED (Partido Socialista Unificado de Alemania [*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*])[8] adoptó en materia cultural una línea intensamente anti-moderna y anti-vanguardista, la cual se agudizó ese mismo año cuando la división de Alemania se convirtió en un hecho consumado. En adelante, y hasta mediados de los años sesenta, éste sería el rasero para juzgar las obras de los artistas asociados a la tradición de Weimar. El 20 de enero de 1951 un alto funcionario soviético en la RDA publicó, bajo el seudónimo de N. Orlow, un artículo titulado "Maneras correctas e incorrectas del arte moderno" (*Wege und Irrwege der modernen Kunst*) en el periódico *Tägliche Rundschau*[9]. En su artículo acusaba a los artistas de Weimar, específicamente a Käthe Kollwitz, de ser un ejemplo nocivo para la clase trabajadora y una desviación del verdadero ejemplo a seguir: el del arte soviético. El funcionario consideraba que la tradición vanguardista de Weimar acusaba un talante pesimista incompatible con las necesidades de la reconstrucción socialista de Alemania. Bajo esta perspectiva también se rechazó la obra de orientación política de artistas vinculados con el Grupo Noviembre (*Novembergruppe);*[10] y la de los dadaístas y la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*).

EL CANON DE LA RESISTENCIA EXITOSA

En 1952 Walter Ulbricht, presidente de la RDA (1949-1971), definió la representación de las características del "hombre nuevo" en el realismo

7. Alexander Dymschitz, "Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei". En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 15. (Berlín: Museumspädagogischer Dienst. Publicado originalmente en *Tägliche Rundschau*, 24.11.1948, 1990), p. 15.

8. En abril de 1946 los comunistas y los socialdemócratas se unieron para formar el Partido Socialista Unificado o SED por sus siglas en alemán (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) con un millón trescientos mil adherentes. A partir de entonces el SED fue la fuerza política más importante en el este de Alemania. En las primeras elecciones celebradas en 1946 obtuvo casi el 48% de los sufragios. Gobernó la RDA durante sus cuarenta años de existencia.

9. N. Orlow, "Wege und Irrwege der modernen Kunst". En *Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990*, ed. E. J. Gillen y G. Feist, 19. (Berlin: Museumspädagogischer Dienst), [1951] 1990.

10. El Grupo Noviembre fue un grupo de artistas y arquitectos dadaístas, expresionistas, futuristas y miembros de la Bauhaus formado el 3 de diciembre de 1918 con el propósito de llevar a cabo una reorganización de las artes desde la perspectiva del socialismo. Toma su nombre de la Revolución Espartaquista que el 9 de noviembre de 1918 logró la abdicación de Guillermo II.

socialista como una contribución imprescindible para la construcción del socialismo. En términos generales, el realismo promovido como línea oficial en los países del bloque soviético enfatizaba la importancia del contenido sobre la forma, así como el virtuosismo técnico y el ilusionismo. El arte debía describir la realidad "en su desarrollo revolucionario" a través de la acción de héroes positivos, oponiéndose al "formalismo", "individualismo", "irracionalismo" y "cosmopolitismo" del arte moderno occidental. Una de sus premisas era la representación de lo típico, la categoría estética definida en el siglo XIX por Engels como la adecuada a la representación del movimiento histórico revolucionario. Desde el final de los años cuarenta y durante los cincuenta, en el socialismo lo típico eran los trabajadores, el activista heroico, el funcionario del Partido, los miembros de las organizaciones de masas. Todos ellos debían ser héroes positivos que proyectaran el deseo de un futuro socialista idealizado. Durante el estalinismo el realismo se postuló en la Unión Soviética como un "método de creación", y así fue impuesto en los países satélites. En la RDA, a partir de los años sesenta se impuso como estilo más o menos flexible. Los años de mayor rigidez fueron los de la década de los cincuenta cuando, de acuerdo con la idea de Stalin de que "los artistas son ingenieros del alma", el SED demandó un arte energético y edificante, capaz de estimular las tareas de la reconstrucción del este de Alemania en el sentido socialista. La función social del arte se definió entonces por su potencial educativo, es decir, por su capacidad para alimentar el imaginario utópico del hombre nuevo al mostrar a los trabajadores, activistas y miembros del partido como agentes del cambio histórico. No obstante, la asimilación a la línea oficial de la estética realista de un espectro bastante amplio de estilos cultivados en los años veinte en Alemania marcó el desarrollo del arte con una constante tensión, al interior de la cual los artistas establecieron sus márgenes de libertad y negociación con las demandas del régimen.

A partir de la fundación de la República Democrática Alemana, en 1949, el combate y resistencia antifascista contra los nazis se convirtió en el núcleo de una narrativa que permitió al Estado y a la población deslindarse del pasado irracional y belicista alemán. El SED estableció el campo de concentración de Buchenwald como el lugar mítico del nacimiento de la RDA, puesto que ahí había sido asesinado Ernst Thälmann[11] —quien fue convertido en el padre fundador de la patria socialista— y también debido a que ahí había tenido lugar la sublevación de algunos comunistas presos, lo que fue utilizado por el régimen para crear la leyenda de la resistencia antifascista exitosa. Para el memorial del campo de Buchenwald Fritz Cremer realizó en 1955 *Los prisioneros liberados* (*Die befreiten Häftlinge*), un conjunto escultórico que marcaría el canon plástico del mito antifascista[12]. El conjunto representa a un grupo de combatientes integrado por un niño y diez prisioneros de tamaño mayor al natural. Todas las figuras están de pie, desafiantes; algunos sostienen el puño en alto; otros portan armas; uno porta una bandera. A pesar de sus rostros demacrados y su ropa andrajosa, esos personajes representan la resistencia al fascismo y el triunfo sobre él[13]. En tiempos de la RDA, este conjunto escultórico constituía el último momento de un recorrido por el campo de concentración organizado a partir de una narrativa que monumentalizó y museificó la participación de los comunistas en la resistencia en Buchenwald, reprimiendo la memoria crítica del pasado nacionalsocialista del este de Alemania y el reconocimiento del papel que las fuerzas armadas aliadas desempeñaron en la liberación de Buchenwald y en la derrota militar del Tercer Reich.

Un éxito internacional de la narrativa antifascista de la RDA fue la novela que Bruno Apitz publicó en 1958 *Desnudo entre lobos* (*Nackt unter Wölfen*). La historia se refería a la relación de los comunistas con los judíos.

----

11. Dirigió el Partido Comunista Alemán durante la República de Weimar. En 1933 fue arrestado por la Gestapo, encarcelado durante once años y finalmente fue fusilado en el campo de concentración de Buchenwald por órdenes de Hitler, el 17 de agosto de 1944.
12. R. Zimmering, "El mito político de la RDA". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLIV, 181(2001), 115-131.
13. Igual que la de otros artistas, las obras que Cremer realizó por encargo del Partido sufrieron varias modificaciones antes de ser aprobadas por los funcionarios del SED.

La novela relata la historia de la salvación de un niño judío que había sido introducido por error en una maleta en un campo de concentración nazi. Un grupo de prisioneros comunistas arriesgan su vida y desafían incluso la autoridad de Partido para salvar al niño. Esta novela no fue la única que en la RDA tematizó el pasado nazi en los años cincuenta, pero fue la más exitosa. Fue llevada a la televisión en 1960 para celebrar el décimo quinto aniversario de la liberación de Auschwitz y llevada a la pantalla grande en 1963 por Frank Beyer con el apoyo de la DEFA[14].

PINTURAS DE GUERRA

El pintor Bernhard Heisig, quien Durante la Segunda Guerra Mundial formó parte de la XII división de tanques de las Waffen-SS[15], comenzó a tematizar sus vivencias como soldado durante la Segunda Guerra Mundial hasta entrada la década de los sesenta, después de elaborar numerosos dibujos y litografías con tema histórico, como los alusivos a la Revolución de 1848 y la Comuna de París, así como ilustraciones de libros para las obras de Ludwig Renn, Johannes R. Becher y Erich Maria Remarque. En 1964 pintó la tercera versión de *La Comuna de París* (*Pariser Kommune*), un cuadro en el que, junto a la descripción de la masacre de los comuneros por las tropas de Versalles, introdujo su propia experiencia como soldado de las *Waffen*-SS. Y lo hizo a través de un estilo y unas estrategias formales que se alejaban del tipo de realismo que había venido caracterizando su trabajo, con lo que se distanciaba de las líneas estéticas dominantes en la RDA[16].

14. Véase April Eisman, *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art.* (Tesis doctoral. Pittsburgh, University of Pittsburgh: 2007), 71-72.
15. Las autodenominadas "fuerzas de élite" paramilitares *Waffen*-SS funcionaron en principio como unidad de protección y choque del Partido Nacionalsocialista (NSDAP) y durante la Segunda Guerra Mundial se convirtieron en una fuerza de combate con casi un millón de soldados.
16. Véase April Eisman, *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art.* (Tesis doctoral. Pittsburgh, University of Pittsburgh: 2007), 68-69.

Heisig presentó La Comuna de París en la VII Exposición Regional de Arte de Leipzig, inaugurada en octubre de 1965 como parte de los festejos del aniversario número ochocientos de la fundación de la ciudad. En este cuadro combinaba escenas y momentos históricos que mostraban la lucha cuerpo a cuerpo de múltiples personajes en los últimos días de la Comuna, antes de ser masacrados por las tropas de Versalles. El cuadro representaba a la multitud atrapada entre las bayonetas e identificada con la pancarta "*Vous êtes travailleurs aussi*" ("Ustedes también son trabajadores")[17]. En lugar de una representación de los días optimistas y heroicos de la Comuna, que era celebrada en la RDA como el primer gobierno comunista de la historia, Heisig ofrecía la visión de la masacre que tuvo lugar antes de que la Comuna llegara a su fin en 1871. De esa forma, daba la espalda a las demandas de la estética realista presentando una visión emocional (subjetiva) del hecho histórico; se situaba de lleno en la tradición artística moderna evidenciado su posición frente al régimen para el cual la primacía de la subjetividad en arte indicaba un estado de duda sobre la victoria del socialismo[18]. Todo ello acentuado por la recuperación de la obra de artistas como Goya y de la tradición expresionista alemana de autores como Otto Dix y Max Beckmann. Así, Heisig iba más allá en su relación con el arte moderno: la fragmentación de las figuras, la contraposición de diversos planos y el contenido de las escenas del cuadro respondían a una operación de montaje propia de las vanguardias dadaísta y constructivista, rechazada por la estética realista. Estos recursos, junto con las energéticas pinceladas y la paleta cálida y contrastante, fueron usados para enfatizar la violencia y ferocidad del ataque a los comuneros. Por ello, *La Comuna de París* forma parte de lo que en la RDA se llamó *Problembilder*, cuadros conformados por imágenes sobrecargadas

17. En la misma exposición se presentaron las obras de Tübke *Memorias del Dr. Schulze* (*III*) (*Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (*III*) y de Mattheuer *Caín* (*Kain*) que tenían en común con la de Heisig la atención a los acontecimientos de la historia y acusaban un alto grado de libertad creativa tanto en términos estéticos como iconográficos.
18. H. Olbrich, "Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus"; *Bildende Kunst* 5: 272-273. En E. Gillen, ed. *Das Kunstkombinat DDR*, 64.

de significados, por lo que su complejidad supone un espectador activo capaz de elaborarlas estética y cognitivamente. Basados en el montaje, estos cuadros ubican en un mismo espacio diferentes escenas y eventos históricos que no están vinculados por ninguna relación de tiempo o espacio. De acuerdo con Ulrike Goeschen, en la RDA la expresión, el montaje, la alegoría y el símbolo fueron considerados estrategias ilegítimas para el arte contemporáneo hasta mediados de los años sesenta, cuando su uso se condicionó a la consecución de fines ideológicos adecuados a la lucha antifascista, la representación del hombre nuevo y la construcción del socialismo[19].

La *Comuna de París* no fue bien recibida por la crítica. Heisig fue acusado de banalizar los problemas formales y de denigrar el valor de la Comuna representándola como una retorcida masa amorfa. La de Heisig no era una pintura edificante, algo de lo que, como señalé más arriba, se había acusado también a Ernst Barlach y Käthe Kollwitz en los años cincuenta, cuando los funcionarios del régimen socialista vieron en recursos del arte moderno tales como la deformación y fragmentación de la figura humana un acto de vandalización de lo humano[20]. La realización y exhibición de una obra como *La Comuna de París* por un artista con la influencia y la fama de Heisig, así como su exhibición en un evento público como la VII Exposición Regional de Arte de Leipzig hacían ostensible la posición del pintor frente a la disputa entre "formalismo" y "realismo" que venía alimentando los desarrollos del arte en la parte oriental de Alemania desde antes de la fundación de la RDA y que, referida a la contraposición entre arte socialista y arte moderno, estaba en el centro de la confrontación estética entre las dos superpotencias mundiales.

LA ALIENACIÓN DEL PERPETRADOR

Después de la exhibición de *La Comuna de París*, Heisig comenzó una etapa de trabajo caracterizada por la producción de cuadros impetuosos y turbulentos, llenos de imágenes de violencia, cólera y desesperanza, cuya creación se prolongaría hasta el final de su vida. Entre ellos se cuentan los que, al incluir las referencias a su experiencia durante la Segunda Guerra Mundial fueron objeto de interés por parte de historiadores y críticos occidentales desde la década de los ochenta y que en la Alemania unificada le han valido el reconocimiento de haber sido el pintor que habría logrado el "ajuste de cuentas con el pasado" nacionalsocialista. En la exposición que tuvo lugar con motivo de la celebración del aniversario número doscientos de la Academia de Leipzig en 1964, Bernhard Heisig presentó *El sueño de Navidad del soldado necio* (*Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten, 1964*). En su primera versión, *El sueño de Navidad del soldado necio* se titulaba *El sueño de Navidad de un militarista*. En ambas versiones el protagonista es un soldado de la *Wehrmacht*, un joven que, como el propio Heisig y muchos otros de su generación —entre ellos figuras prominentes del arte y la literatura como Joseph Beuys y Günter Grass— vieron en la Juventud Hitleriana y en la guerra una vía de escape de la vida familiar y un acceso a la aventura.

----

19. Veáse U. Goschen, "Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA". En *El arte en la República Democrática Alemana*, ed. B. Gutiérrez Galindo, en prensa. En los años treinta, en el horizonte histórico configurado por el nazismo, el comunismo y el liberalismo capitalista, Lukács postuló el realismo como la vía para la creación de un arte socialista. El filósofo húngaro consideró la literatura moderna y en especial el expresionismo como un arte subjetivista que extrae sus escenas del flujo histórico de la totalidad social y la retrata como objeto de contemplación o de ferviente emoción. En oposición al naturalismo y al expresionismo, que vinculó con la ideología guillermina y el nazismo, el realismo permitía el acceso a las mediaciones que conectan la experiencia con la realidad objetiva de la sociedad. Véase Georg Lukács, "Se trata del realismo". En Lukács, Georg, *Materiales sobre el realismo*, trad. M. Sacristán, (Barcelona: Grijalbo, 1977), 7-46.
Veáse U. Goschen, "Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA".

20. Veáse U. Goschen, "Del realismo socialista al arte en el socialismo. La recepción del arte moderno como fuerza impulsora en el desarrollo de la producción artística en la RDA".

En *El sueño de Navidad del soldado necio* el soldado reposa sobre un tapete que lo sostiene en medio de un reino de terror que, sin embargo, él experimenta como un lugar poblado de maravillas. El tapete se eleva por encima de un campo de batalla en el que ha tenido lugar una sangrienta matanza. El soldado se acompaña de los signos del poder militar prusiano y nazi, como el águila alemana, la svástica y la Cruz de Hierro. Diversos juguetes militares invaden su cuerpo y junto con la contemplación de la Cruz de Hierro lo sumen en un trance que le impide percatarse de la dimensión catastrófica de su situación, anunciada por el arcángel San Gabriel que, a su izquierda, toca la trompeta del Juicio Final. Todo ello hace visible la alienación del soldado. La composición hace alusión a *La trinchera* (1923), de Max Beckman. *La Comuna de París* y *El sueño de Navidad del soldado necio* fueron destruidas por el propio Heisig, quien en no pocas ocasiones destruyó sus pinturas a fuerza de retrabajarlas. De *El sueño de Navidad del soldado necio* realizaría una segunda versión entre 1974 y 1976. Al igual que en la primera versión, en ésta el soldado aparece en el trance provocado por la contemplación de los símbolos militares, especialmente la Cruz de Hierro. La elección de este símbolo, una condecoración que, primero en Prusia y luego en la Alemania nazi, se otorgaba a los soldados por la eficiente conducción militar de las tropas, muestra que Heisig veía el nazismo como una continuación del militarismo prusiano, es decir, que a diferencia de la interpretación oficial socialista —que explicaba la emergencia del Tercer Reich a partir de la lucha de clases— el pintor tomaba en consideración la responsabilidad de millones de alemanes en el Holocausto[21].

21. De acuerdo con Jeffrey Herf una de las consecuencias más notables de la interpretación dominante en la RDA de que el fascismo era resultado de la acción conjunta de los sectores más agresivos, reaccionarios y chauvinistas del gran capital monopolista es que, al enfatizar el papel de las élites capitalistas en la dictadura nazi exoneraba de la responsabilidad a millones de alemanes que no se movilizaron contra las deportaciones de judíos. J. Herf, *Divided memory. The Nazi past in the two Germanys*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977), 33-35.

Heisig también usó la figura del soldado necio en numerosas obras, por ejemplo, en *Batalla de Ardennes* (*Ardennenschlacht*, 1978-1981), *Obstinación del olvido* (*Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977), *Batalla invernal (la señal de la cruz) (Winterschlacht [Kreuzzeichen], 1985-86) y Encuentro con el ayer* (*Bewegung mit gestern, 1984-1988*). En todas ellas, la representación de la condición física y psicológica del soldado contradice el *ethos* central de las narrativas históricas de los dos Estados alemanes. El soldado necio introdujo, como afirma Eckhart Gillen[22], un quiebro en la narrativa histórica socialista construida a partir del antifascismo victorioso y puso en cuestión su expresión simbólica en el arte. Pero el soldado necio no sólo desafiaba la narrativa oficial alemana oriental y sus cánones estéticos, también se oponía a la versión oficial dominante en la RFA, según la cual los soldados de la *Wehrmacht* habían participado en la guerra sin haber compartido la ideología nazi, lo cual significaba que habían participado en una guerra "normal".

Bernhard Heisig no fue el único artista alemán interesado en el pasado nazi, también lo tematizaron en las dos Alemanias pintores como Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke y Willi Sitte —agrupados junto con Heisig en la "Escuela de Leipzig", y pintores que emigraron de la RDA a la RFA como Georg Baselitz (1938), Gerhard Richter (1932), Eugen Schönebeck (1936) y A. R. Penck (1939)—. Si bien en todos estos casos los artistas violaron los tabús prevalecientes a uno y otro lado del Muro, quebrando con ello el vacío visual sobre el pasado nazi en las dos partes de Alemania, a diferencia de Heisig ninguno de ellos había participado como soldado ni como voluntario de las *Waffen*-SS en la Segunda Guerra Mundial.

La interpetación de estas obras de Heisig permite observar las diferencias entre las dos construcciones identitarias de los dos estados alemanes. En tiempos de la RDA, el historiador Lothar Lang consideró que las pinturas en las que hace referencia a eventos históricos como en *La Comuna de París*,

22. E. Gillen, "A Break with Socialist Idealism". En *German Art from Beckmann to Richter*, ed. E. Gillen, (Colonia: Du Mont, 1997), 162-164.

El sueño de Navidad del soldado necio y *La fortaleza de Breslau*, *la ciudad y sus asesinos* (*Festung Breslau*, *Die Stadt und ihre Mörder*, 1969), pertenecen al género de la pintura histórica (*Historienmalerei*). De acuerdo con esto, Heisig es el artista más representativo de la pintura histórica socialista. El historiador sostiene que, a pesar de haber "participado como soldado" en la Segunda Guerra Mundial, las pinturas de Heisig "no refieren anécdotas ni son ilustraciones de su propia experiencia"[23], sino que son imágenes simbólicas y metafóricas que expresan una apreciación del pasado elaborada desde el presente y motivada por la lucha de clases actual. Esta interpretación enmarca las obras en el discurso antifascista y afirma la denuncia de la pervivencia del fascismo en Alemania Occidental como una necesidad de la lucha de clases en la Guerra Fría. La emergencia del pasado nazi en el trabajo de Heisig se explica por la misión asumida por muchos artistas de la RDA de hacer del arte un arma de denuncia de la continuidad del fascismo en la República Federal de Alemania, una continuidad cuyo origen Heisig ubica en la cultura militarista prusiana, como se señaló anteriormente. Por su parte, en 1988, el historiador occidental Eberhard Roters consideró que los cuadros en los cuales Heisig hace referencia a la Segunda Guerra Mundial son "pinturas memoria", e interpretó sus imágenes como parte de una biografía de guerra. Roters considera *La Comuna de París como una* alegoría de la experiencia de Heisig como soldado, un momento "preparatorio" para poder hacer "el ajuste de las cuentas" con el pasado que, según él, marcaría sus obras subsiguientes. La importancia de estos cuadros reside, así, en su carácter de advertencia, en su capacidad de "recordar para el futuro"[24]. El también occidental historiador Eckhard Gillen sostiene que la figura del soldado necio representaría en primera instancia al propio Heisig, el perpetrador, el padre traumatizado que, de regreso de la guerra, es acosado por los sueños y alucinaciones de la violencia y la destrucción; y de igual manera representaría el hijo que, sin comprender la dimensión del legado del padre, se solaza de forma narcisista en las imágenes de la guerra[25].

Esta última interpretación supone la presentación del perpetrador como víctima del Tercer Reich. Bajo esta perspectiva, Gillen creó la muy importante exposición *Bernhard Heisig. La furia de las imágenes* (*Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder) celebrada en 2005 en Berlín dentro del* programa de eventos culturales *Entre la guerra y la paz* (*Zwischen Krieg und Frieden*), con motivo de la celebración del sexagésimo aniversario de la derrota del nacionalsocialismo. Dentro del mismo programa tuvo lugar la inauguración del monumento a las víctimas del Holocausto, de Peter Eisenman.

CONCLUSIÓN

La rememoración de los horrores de la Segunda Guerra Mundial en el Este de Alemania presenta tres momentos. Los dos primeros se concentran en la representación de las víctimas alemanas, primero en la inmediata posguerra como perdedores inocentes y, posteriormente, con la fundación del Estado socialista, como héroes de la lucha antifascista de los comunistas y los soviéticos. La representación de los responsables de la destrucción y el genocidio tendría lugar hasta los años sesenta, cuando el pintor Bernhard Heisig comenzó a representar sus experiencias como soldado durante la Segunda Guerra Mundial. Heisig pertenecía a la generación de los perpetradores y en sus pinturas dio forma a su experiencia como soldado de un régimen criminal. Sus obras aparecen como testimonio de esos crímenes y remiten al problema de sus efectos traumáticos, cuestión que había sido silenciada en las dos Alemanias en la pintura, el cine y la historiografía al

23. L. Lang, *Malerei und Graphik in der DDR*, (Leipzig: Edition Leipzig, 1979), 105.
24. E. Roters, "Der Maler und sein Thema." Bernhard Heisig: Zeiten zu Leben, Malerei. Ed. Theodor Helmert-Corvey, (Bielefeld: Kerber, 1994), 17-24. En su texto citado, April Eisman aborda con detenimiento esta interpretación de la obra de Heisig.
25. E. Gillen, "'Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit': Bernhard Heisig im Konflikt zwischen 'verordnetem Antifaschismus' und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945 – 1989". (Tesis doctoral, Universität Heidelberg, 2004), 10-14.

menos durante las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial[26]. Al mismo tiempo, albergan también la memoria del antifascismo comunista, núcleo de la identidad de la RDA.

FUENTES DE CONSULTA CITADAS

Die Mörder sind unter uns. DVD. Dirigida por Wolfgang Staudte. 1946. DEFA.

Eisman, April. *Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art*. Tesis doctoral. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.

Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

Gillen, Eckhart. "A Break with Socialist Idealism", en *German Art from Beckmann to Richter*, Colonia: Du Mont, 1997, 162-164.

Gillen, Eckhart, "'Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit': Bernhard Heisig im Konflikt zwischen 'verordnetem Antifaschismus' und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945 – 1989". Tesis doctoral, Universität Heidelberg, 2004.

Gillen, Eckhart, ed. *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*. Colonia: DuMont, 2005.

Herf, Jeffrey. *Divided memory. The Nazi past in the two Germanys*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

Huyssen, Andreas. "German Painting in the Cold War". *New German Critique* 37, 2 (2010): 209-227.

Kattago, Siobhan. *Ambiguous memory. The Nazi past and German national identity*. Westport, Connecticut/Londres/Greenwood: Praeger, 2001.

Lang, Lothar. *Malerei und Graphik in der DDR*. Leipzig: Edition Leipzig, 1997.

Lukács, Georg, "Se trata del realismo", en *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Grijalbo, 1977. 7-46.

Nackt unter Wölfen. DVD. Dirigida por Frank Beyer. 1963. DEFA.

Mitscherlich, Alexander y Margarete Mitscherlich. *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo*. Madrid: Alianza. 1973.

Olbrich, Harald. "Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus". *Bildende Kunst* 5: (1966) 272-273.

Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 2000.

Traverso, Enzo. *El totalitarismo, historia de un debate*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Zimmering, Raina. 2001. "El mito político de la RDA". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLIV, 181 (2001): 115-131.

----

26. En la RFA fue Joseph Beuys quien, en su vitrina titulada *Demostración de Auschwitz* (*Auschwitz-Demonstration* 1956-1964), introdujo en el debate estético la necesidad del recuerdo del Holocausto. No obstante, estableció también la imposibilidad de su representación. Veáse H. Foster, R. E. Krauss, Y.-A. Bois y B. H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad,* (Madrid: Akal, 2006), 484.

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

LA PROCLAMACIÓN DEL GOBERNADOR DAVEY. HISTORIETA Y CONTRATO SOCIAL DURANTE LA GUERRA COLONIAL CONTRA LOS ABORÍGENES AUSTRALIANOS

BREIXO HARGUINDEY BARRIO*
INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen: La Proclamación del gobernador Davey es un ejemplo, probablemente único, de aplicación al Cómic de una teoría política: el contrato social. Aquí pormenorizamos su concepción y circulación durante la guerra aborigen, incluido su uso en las exposiciones universales y coloniales, remontando sus antecedentes a la evangelización del continente americano. A partir de la gramatalogía, esta se diferencia de la narración gráfica australiana por ordenar sus viñetas en sentido alfabético. Frente al modelo del silogismo proponemos interpretar este alineamiento a través de la cadencia de los pronombres personales. En contraste, otra historieta aborigen muestra a los presidiarios australes su solidaridad.

Palabras clave: Historieta, colonización, aborígenes australianos, Gramatología, contrato social, exposición universal, George Frankland, Tommy McRae.

Abstract: Governor Davey's Proclamation is an example, possibly unique, of the application of a political theory to Comics: the social contract. Here we detail this work's conception and circulation during the aboriginal war, as well as its later use at Colonial Expos and World's Fairs, finding its antecedents among the Christianization of the American continent. In terms of Grammatology, the Proclamation differs from the Australian graphic narrative by ordering its panels alphabetically. Rather than the syllogism model, we propose to explain this arrangement through the cadence of personal pronouns. In contrast, a different aboriginal comic demostrates native's solidarity with Australian convicts.

Key words: Comics, Colonization, Aboriginal Australians, Grammatology, Social Contract, World's Fair, George Frankland, Tommy McRae

* Breixo Harguindey Barrio, licenciado en Comunicación Audiovisual (UAB) y Master en Edición (UPF), es investigador independiente experto en Historieta. Vinculado a la industria del libro, ejerció como editor en varios sellos. Entre otras materias, ha escrito sobre Rodolphe Töpffer, producción y dispositivos del Cómic o Las Cantigas de Santa María.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 168-195
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 15-12-2016
Aceptado: 05-04-2017


ISSN: 2014-1874

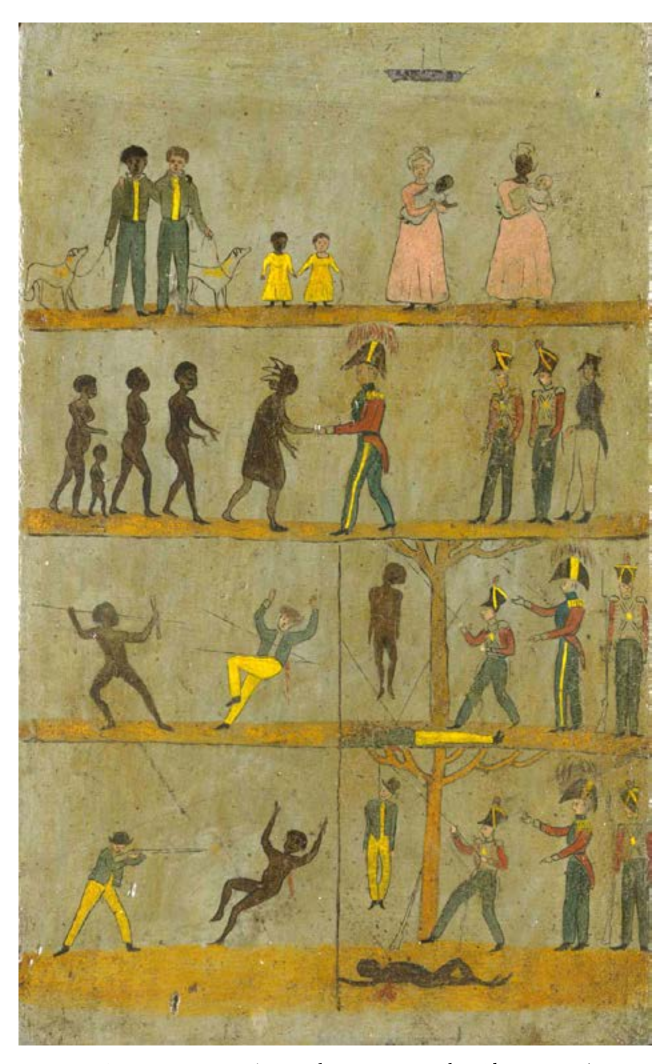


Fig. 1. *Governor Davey's Proclamation to the Aborigines* (1829-1830). Carbón y témpera aguada sobre tabla; 36.0 x 22.8 (National Library of Australia)

UN PARAÍSO POLICIAL

El 14 de mayo de 1824 el coronel del ejército británico Sir John Arthur tomó posesión de su nuevo destino como tercer gobernador de la Tierra de Van Diemen -actual Tasmania- incorporada dos décadas atrás al Imperio Británico como parte de Nueva Gales del Sur.

Sir John Arthur consolidaría decisivamente el rol asignado por el Imperio a esta vasta isla en la otra punta del mundo: colonia penal para los presos reincidentes más peligrosos del Reino Unido, niños incluidos[1]. El gobernador seleccionaría como localidad ideal para erigir su futura prisión una península fácil de vigilar, conectada por un fino istmo a la isla y rodeada de aguas infestadas de tiburones. Port Arthur -así llamada en su honor- destacaría como establecimiento pionero en la aplicación del modelo panóptico de Bentham y en la sustitución de la tortura física por el castigo psicológico[2]. Bajo esta nueva penalidad "benéfica", los reclusos -ocasionalmente encapuchados- eran sometidos a un aislamiento sensorial por el que muchos desarrollarían severos trastornos mentales[3].

Extramuros, Arthur encaró el principal reto de su mandato -la colonización del territorio- en términos igualmente disciplinarios, tal como describe Robert Hughes de manera elocuente:

----

1. La sección juvenil de Port Arthur, llamada Point Puer, reunía en un mismo inmueble los dos modelos disciplinarios de futuro, prisión y escuela, para 2.000 "pequeños felones depravados", como los llamaba el gobernador.
2. Aunque Bentham era contrario a la deportación de los presos -como dejó claro en Jeremy Bentham, "Panopticon versus New South Wales" en John Bowring, ed. *The Works of Jeremy Bentham vol. 4* (Edimburgo: William Tait, 1838-1843)- diez años atrás había sugerido personalmente al gobernador de esta colonia, David Collins, la creación de una cárcel en Van Diemen según su modelo, véase John Gascoine, *The Enlightment and the Origins of European Australia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 123-147.
3. Una excelente introducción a la Historia de Van Diemen se encuentra en Robert Hughes, "To plough Van Diemen's Land" en *The Fatal Shore: The Epic of Australia's Founding*, (Londres: Vintage, 1988), 368-424. Sobre Port Arthur, Hughes declara: "su horror no provenía de la crueldad sin restricciones [...], sino al contrario, de su repartición mecánica de castigos estrictamente medidos y designados para llevar a cada prisionero hasta la sumisión bovina -el criterio de Arthur de la reforma moral-" p. 420.

Arthur pretendía taponar todas las lagunas en el sistema punitivo de los presidiarios y transformó la isla en un Estado policial perfecto en el que la vigilancia era constante y total -un panóptico sin paredes-. [...] Pero bajo Arthur, también se convirtió en lo más parecido posible a una sociedad totalitaria que existiría en el Imperio Británico. Arthur quería controlar su isla de manera absoluta, así a los colonos como a los presos. Su sistema poseía la lógica de su propia premisa, que la tierra de Van Diemen era, en primer lugar, y sobre todo, una cárcel y que cualquier persona libre que viviese allí debería resignarse a los inconvenientes de una sociedad penal si quería disfrutar de sus beneficios -concesiones de tierra libre y asignación de mano de obra barata[4]-.

Esta máquina diabólica sería vertebrada por el gobernador a partir de su dominio exclusivo del mercado laboral, es decir, mediante el reparto de la única fuerza de trabajo disponible en Van Diemen: los reclusos. La explotación de estos braceros esclavos haría prosperar una economía basada en la industria lanífera que tomó por la fuerza la tierra y los recursos naturales de los aborígenes, incluyendo el secuestro de niños y el abuso de mujeres. Este proceso ejemplar de desposesión violenta sería pilotado no sólo por el ejército británico, sino también, y en gran medida, por empresas privadas como la Van Diemen's Land Company.

El 1 de noviembre de 1828 el gobernador Arthur proclamó la ley marcial frente a una guerrilla aborigen crecientemente organizada. La administración militar, justificándose en los ataques contra personas y propiedades de Su Majestad, declaró "una temprana forma de *apartheid*"[5] para mantener a los "negros" (sic) alejados de los distritos de los colonos, situando a los nativos de la isla como *outlaws*, forajidos en estado de excepción, excluidos del derecho y, por tanto, susceptibles de ser ejecutados sumariamente.

Sir Arthur, no obstante, pretendía una rendición por las buenas de los indígenas, sin el recurso a la fuerza bruta, por lo que el 4 de febrero de 1829 recibió con buenos ojos una extraña propuesta de conciliación remitida vía postal por el recientemente ascendido a topógrafo general de Van Diemen, George Frankland:

----

4. Hughes, "To plough Van Diemen's Land", 398-399.
5. Hughes, "To plough Van Diemen's Land", 434.

Últimamente he tenido la oportunidad de comprobar que los nativos de la Tierra de Van Diemen tienen la costumbre de representar los acontecimientos mediante dibujos en la corteza de los árboles, y que la marcha de una cierta parte de los europeos sobre un país previamente infrecuentado por nosotros se halló poco tiempo después dibujada al carbón sobre un trozo de corteza por una tribu de nativos que [habían] sido observados mirando atentamente sus movimientos -los carros, los bueyes, los hombres fueron claramente representados, según el número exacto en que realmente existieron-.

En ausencia de cualquier comunicación eficaz con este pueblo desgraciado, cuya lengua nos es completamente desconocida, se me ha ocurrido que sería posible a través del medio de esta facultad recién descubierta, impartirles, en cierta medida, los deseos reales del gobierno hacia ellos y, en consecuencia, he esbozado una serie de grupos de figuras en las que he tratado de representar, de la manera más simple y mejor adaptada a sus supuestas ideas como fuera posible, el estado actual de las cosas (o, mejor dicho, el origen del estado presente) y la deseada finalización de las hostilidades.

La propuesta, que me atrevo a hacer es que, si Su Excelencia aprueba los dibujos, estos deben ser multiplicados, realizarse en materiales más duraderos y ser clavados a los árboles en aquellos lugares remotos donde los nativos tengan mayor probabilidad de verlos.

Es, en el mejor de los casos, tan solo un experimento pero, al no suponer ningún gasto ni inconveniente, Su Excelencia quizás considere que vale la pena intentarlo[6].

La expedición contra los aborígenes como una de las bellas artes

El proyecto de Frankland tuvo que esperar hasta casi un año después de su primera carta cuando, la víspera de Navidad de 1829, Arthur se lo sugirió al predicador George Augustus Robinson, de visita en Hobart para obtener la autorización del gobernador a su expedición conciliadora, la *Friendly Mission*:

----

6. Carta de George Frankland al gobernador Arthur, 4 de Febrero de 1829, Tasmanian Archive and Heritage Office (TAHO), LSD 17/1: 23. Cuatro días después, Frankland enviaría una segunda carta repitiendo su propuesta al Subsecretario de Estado R. W. Hay.

> Umarrah*, el jefe negro aborigen, llegó de [el calabozo de] Richmond. Fue a la Casa del Gobernador. El gobernador me enseñó algunos jeroglíficos para ser usados como medio facilitador de una comunicación amistosa con los aborígenes del interior. Umarrah y Tom estaban escoltados por la policía[7].

Robinson se mostró cauteloso, como aclararía posteriormente en su mismo diario: "En cuanto a los negros se refiere, el gobernador bien podría publicar sus proclamaciones en los eucaliptos ya que ¿quién estaba allí para explicárselas?"[8] Los dos indígenas presentes, Eumarrah o Kanneherlargenner[9] y Black Tom o Kickerterpoller también fueron tanteados, quizás en el mismo acto[10]. La reacción del primero, antiguo líder de la resistencia en el norteño río Tamar, sería reseñada casi un año después -el 26 de noviembre de 1830- por un diario de su propia región, el *Tasmanian* de Launceston:

> Antes de la partida de Numarrow*, Mr. Frankland le presentó un pequeño boceto, ejecutado con mucho ánimo, sobre las consecuencias para los aborígenes de la adopción de una conducta pacífica, o de continuar sus actuales hábitos asesinos y predatorios. En una parte del dibujo, el soldado era presentado disparando hacia una tribu de negros, que caían como efecto del ataque. Por otra parte se veía a otra tribu decentemente vestida recibiendo comida para ellos mismos y su familia. Numarrow* apreció mucho este boceto. Habló de él en repetidas ocasiones y se lo llevo con él cuando se fue. No es, por tanto, imposible que intentase aún conciliar a sus hermanos de sable, en lugar de estimularlos, como se ha percibido, a las depredaciones frescas[11].

De acuerdo al posterior relato de Henry Melville[12], la euforia aparente de Eumarrah contrasta con el escepticismo de Black Tom —ex-camarada del rebelde Musquito— durante la conversación que mantuvo con Arthur tras serle leída la orden contra la libre circulación de los aborígenes:

> Tom dice- "Tú hacer una proflamación ¡ja! ¡ja! ¡ja! Nunca veo tan tonto- (Nunca había visto algo tan tonto.) ¿Cuándo ve eso? No puede leer ¿Quién le cuenta?"
>
> Gobernador- "¿No se lo puedes contar tú, Tom?"
>
> Tom- "¡No! me gusta ver que le dices tú mismo, él muy pronto *me lancearía*"[13].



Fig. 2. Thomas Bock, *Eumarrah* (1828-1838. Acuarela; 20,2 x 16,1 cm. (British Museum)

----

7. Norman James Brian Plomley, ed. *Friendly Mission: The Tasmanian Journals and Papers of George Augustus Robinson, 1829-1834* (Hobart: Tasmanian Historical Research Association, 1966), 92.
8. Plomley, *Friendly Mission*, 108 (nº 66) y 209. El "conciliador" anotó este comentario, con fecha 8 de septiembre de 1830, durante su estancia en la bahía de Emu, actual Burnie, tras recibir una o varias tablas de la Proclamación enviadas por el Mayor Edward Abbott, Comandante de Launceston encargado de su distribución en el Norte de la isla.
9. Michael Roe, "Eumarrah (c.1798-1832)" en *Australian Dictionary of Biography*, vol. sup. (Melbourne: Melbourne University Press, 2005), 177-118.
10. Penelope Edmonds, "Failing in Every Endeavour to Conciliate: Governor Arthur's Proclamation Boards to the Aborigines, Australian Conciliation Narratives and their Transnational Connections" *Journal of Australian Studies*, vol. 35, nº 2, (2011): 214 se inclina por esta tesis, aunque Eustace Fitzsymonds, *Connoiseurs in Painting: George Frankland and the Aborigines of Van Diemen's Land* (Adelaide: James Daily, 2001), 22-23 sitúa el encuentro de Frankland y Eumarrah durante la operación "Línea negra", donde se sabe coincidieron en la época de la noticia.
11. Plomley, *Friendly Mission,* 108 (nº 66). Pese a su descripción inadecuada, con toda probabilidad se refiere a la Proclamación.
12. Henry Saxelby Melville, *The History of Van Diemen's Land: From the Year 1824 to 1835, Inclusive; During the Administration of Lieutenant-Governor George Arthur* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 80.
13. *Tom says -"You been a make a proflamation ha! ha! ha! I never see dat foolish -(meaning I never saw anything so foolish.) When he see dat? He can't read, who tell him? / Governor- "Can't you tell him, Tom?" / Tom- "No! me like see you tell him* yourself, *he very soon* spear me."

A comienzos de 1830 la *Friendly Mission* de Robinson partiría desde Hobart con la asistencia de Eumarrah, Black Tom y otros aborígenes como la legendaria Truganini[14], cuyos retratos en acuarela realizó por encargo Thomas Bock. (Fig. 2).

Bock ya había grabado algún dibujo de Frankland[15], pero para reproducir el bando visual se iba a utilizar un soporte y una técnica que resistieran el pluvioso clima tasmanio y así, a partir del original, se encargó la ejecución de cien pinturas sobre tablas de pino huon[16]. Según el dietario de Augustus Prinsep, amigo de Frankland, estos carteles habrían sido colgados en enero de 1830[17], aunque la orden gubernamental se menciona por primera vez el 5 de marzo en el periódico de Hobart *Colonial Times*[18].

El nuevo dueño de este semanario, Henry Melville, no tenía ninguna simpatía ni por el gobernador ni por su topógrafo, a quien tiempo después disputaría unos terrenos. En consecuencia, el *Colonial Times* recibió con chascarrillos el bando visual, burlándose simultáneamente de las aptitudes artísticas de Frankland y de la capacidad de los aborígenes como "entendidos en pintura", cuando por entonces este arte suponía un signo de estatus social en el Reino Unido[19]. La mofa perduraría al menos durante medio siglo hasta el retrato histórico de James Bonwick:

> Fue en esta época cuando el gobierno abordó la expedición contra los aborígenes según los principios de las Bellas Artes. Ya que los negros no podían leer la Orden de demarcación o cualquier otro de los importantes documentos oficiales del momento [...] se pensó que sería una buena política colgar en el bosque diversas ilustraciones de justicia retributiva para la edificación de loros, zarigüeyas y aborígenes. [...] Sería doloroso para el amante del verdadero arte descubrir que los aborígenes de la isla eran tan bárbaros como para ser insensibles a estos reclamos de agrupamiento fantasioso y colorido alegre[20].

La verdadera expedición contra los nativos comenzó unos meses después, el 7 de octubre de 1830. Presionado por los colonos, Arthur lanzaría la ofensiva final contra el pueblo aborigen, la así llamada "Línea Negra". A lo largo de siete semanas prácticamente toda la población europea de Van Diemen -950 colonos, 700 presos y 550 soldados- fueron movilizados para formar una cadena humana que recorrería la isla cerrándose progresivamente en un intento de atrapar a las tribus indígenas rebeldes en la sureña península de Tasman. El departamento de topografía sería esencial para la ejecución logística de la operación, en la que Frankland ejerció de mano derecha del gobernador[21] con la asistencia de Eumarrah como guía nativo[22]. La Línea Negra fue un fracaso, consiguiendo tan sólo capturar a un niño y a un indígena y matar a otros tres, mientras que los demás se escurrieron entre las columnas enemigas.

----

14. Vivienne Rae-Ellis, *Black Robinson: Protector of Aborigines* (Carlton: Melbourne University Press, 1996), 38.
15. Joan Kerr y Margaret Glover "George Frankland" "en Joan Kerr, ed. *Dictionary of Australian Artists Online.*
16. Edmonds, "Failing in Every Endeavour to Conciliate", 204 afirma que ésta se encargó a "un artista local". En cambio, Khadija von Zinnenburg Carroll, *Art in the Time of Colony* (Farmhang: Ashgate Publishing, 2014), 73-118 llega a la conclusión -a partir de un minucioso análisis científico de las pinturas junto a Narayan Khandekar, conservacionista de los Museos de Arte de Harvard- de que "diferentes pintores fueron responsables incluso de las cinco tablas de la Proclamación que fueron consideradas *originales*". En su manufactura se utilizó el procedimiento del *spolvero*, una técnica de punción con alfileres y carbón, que permitía su reproducción en cadena a partir de una plantilla; acto seguido, se colorearon con algún tipo de témpera aguada o acuarela y se les aplicó un barniz. En consecuencia, la autora aventura como hipótesis que los tablones de madera "fueron pintados por presos encarcelados en la colonia penal de la isla". Hoy conservamos siete de estas tablas -Mitchell Library de Sydney, Museum Victoria de Melbourne, National Library of Australia de Canberra, Tasmanian Museum and Art Gallery de Hobart, Queen Victoria Museum and Art Gallery de Launceston, The Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de Harvard y Museum of Archaeology and Ethnology de Cambridge- tres de ellas provenientes de G. A. Robinson.
17. Augustus Prinsep *The Journal of a Voyage from Calcutta to Van Diemen's Land: Comprising a Description of that Colony During a Six Months' Residence : from Original Letters Selected by Mrs. A. Prinsep* (Londres: Smith, Elder, and Company, 1833), 79.
18. Sir James Scarlett "Hobart Town" *Colonial Times*, 5 de marzo, 1830, 2.

----

19. Melville arremetería hasta siete veces más contra Frankland en el *Colonial Times* acusándolo de vago e incompetente, siendo la peor de sus invectivas la del nº 768 del 14 de enero de 1831, en la que desliza una anécdota personal de la etapa en la que ambos compartieron estudios en la École Polytechnique. Véase Fitzsymonds, *Connoiseurs in Painting.*
20. James Bonwick, *The Last of the Tasmanians: Daily Life and Origin of the Tasmanians* (Londres: Sampson Low, 1870), 83-84.
21. Edmonds, "Failing in Every Endeavour to Conciliate", 214.
22. Roe, "Eumarrah (c. 1798-1832)", 177-118.

En cualquier caso, esta maniobra de asedio cimentaría el terreno para la misión de Augustus "el conciliador" Robinson quien, a partir de 1831, consiguió reunir a toda la población aborigen de los distritos coloniales en una parcela aislada de las islas Flinder. *Point Civilization* -tal era su nombre- pretendía ofrecer a los "salvajes" educación y un refugio seguro pero, de hecho, constituyó, dos décadas antes de las reservas indias, uno de los primeros "campos de concentración"[23] de la Historia, donde el hambre y las enfermedades diezmaron a sus habitantes: de los doscientos individuos originales, cincuenta morirían en los primeros cuatro años y, dos cuatrienios después, sólo quedaban otros cincuenta.

La más fiel entre los súbditos de Robinson, Truganini, fallecería en Hobart, capital de una renombrada Tasmania, el 11 de mayo de 1876. La sociedad colonial organizó un masivo funeral para lamentar el fin de la última "purasangre" de su raza, apresurándose a decretar la "extinción natural" de los aborígenes. Su esqueleto -incinerado en el centenario de su muerte- permanecía expuesto en una vitrina de la *Tasmanian Museum and Art Gallery* hasta mediado el siglo XX. Esta narrativa de extinción natural resultaba muy tentadora, casi necesaria, para los lacayos del Imperio Británico, deseosos de cerrar cuanto antes el capítulo más negro de su historia[24], aun a costa de negar a los descendientes nativos -purasangres o mestizos- el estatuto de legítimos herederos de una cultura que sus manos habían llevado prácticamente al borde del exterminio.

EXPOSICIONES COLONIALES

En 1866, la primera Exposición Intercolonial de la Historia tendría lugar en Melbourne reuniendo los territorios de Tasmania, Australia del Sur, Nueva Gales del Sur, Victoria, Australia Occidental y Nueva Zelanda, así como la Nueva Caledonia francesa y la holandesa Batavia. Por entonces, no sólo los aborígenes, sino también buena parte de los colonos australianos eran analfabetos, así que sus promotores plantearon el evento como medio de instrucción visual, de acuerdo con la didáctica anti-textual centrada en los objetos de Pestalozzi, cuya influencia se abría camino en Australia[25]. Conforme a esta pauta, la delegación tasmania decidió utilizar la historieta de Frankland como emblema de su pabellón, para lo cual litografiaron unos 500 lienzos satinados y coloreados a mano que se distribuirían como reclamo y souvenir entre el público asistente a la Exposición de Melbourne[26].

Al mismo tiempo, el secretario Hugh Munro Hull -miembro del comité organizador- reescribió el origen de la Proclamación asignándosela al primer gobernador de Van Diemen bajo el rótulo por el que llegaría a ser conocida: *Governor Davey's Proclamation to the Aborigines, 1816*[27].

---

23. Hughes, "To plough Van Diemen's Land", 439 lo designa como "campo de concentración benigno". Entendemos aquí como "campo de concentración" las instalaciones destinadas a la clausura de la población civil por motivos étnicos, sea obligatoria o forzada por las circunstancias. Suscribimos también su definición como "extensión a toda una población civil de un estado de excepción unido a una guerra colonial" en Giorgio Agamben, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-textos, 2003), 212. La diferencia entre "campo de concentración y "campo de exterminio" no existía para Adolf Hitler, quien reconocía su admiración por las reservas norteamericanas. Véase John Toland, *Adolf Hitler: The Definitive Biography* (Flushing: Anchor, 1992), 702.

24. Penelope Edmonds "We think that this subject of the native races should be thoroughly gone into the forthcoming Exhibition: The 1866-67 Intercolonial Exhibition" en *Seize the day: Exhibitions, Australia and the World*, eds. Kate Darian Smith *et al.* (Clayton: Monash University ePress, 2010). El genocidio de los tasmanios inspiraría a Herbert George Wells, *The War of the Worlds* (Proyecto Gutenberg, 1992), la primera novela de invasión extraterrestre: "Debemos recordar la despiadada y total destrucción que ha traído nuestra propia especie, no sólo sobre los animales, como los desaparecidos bisonte y dodo, sino también sobre sus razas inferiores. Los tasmanios, a pesar de su apariencia humana, fueron barridos por completo de la existencia en una guerra de exterminio librada por inmigrantes europeos en el espacio de cincuenta años."

25. Tony Bennett, *Past Beyond Memory: Evolution, Museums and Colonialism* (Nueva York: Routledge, 2004), 143-144.

26. "Drawing depicting Governor Davey's Proclamation to the Aborigines 1816", National Library of Australia.

27. El mismo H. M. Hull lo reconoce en una carta publicada por el diario *The Mercury* el 26 de noviembre de 1874: "Una vieja y curiosa Proclamación, pintada en una tabla de pino huon que, a mi iniciativa, Alfred Boile presentó en la Exposición Intercolonial celebrada en Melbourne en

Esta tergiversación se completó con un papel pegado a su dorso en el que había anotado:

> "¿Por qué, señor gobernador"-dijo Black Jack-"su Proclamación es todo mentiras, cómo leerla aborigen? ¡Eh! Él no lee un libro." -"Lee esto entonces"-dijo el gobernador, apuntando a un dibujo[28].

El protagonista de la conversación ficticia no es otro sino Black Jack, un célebre bandolero indígena -que de hecho sabía leer- ahorcado junto a su camarada Musquito cuatro años antes de que Frankland dibujase las tiras de su panel. Este diálogo se reconoce sin dificultad como una versión del mencionado por Melville en el que no sólo se sustituye al gobernador Arthur por su antecesor, sino también a Black Tom por Black Jack, miembros de la misma banda[29].

La inversión de fechas operada por H. M. Hull proponía un intercambio en el orden de sucesión entre las ejecuciones y la estampa conciliadora que blanqueaba y justificaba el exterminio de los nativos. En las subsiguientes versiones impresas, el texto sería incorporado al pie del conjunto de viñetas y así esta refinada maniobra de dulcificación conseguiría perdurar en el tiempo, como atestigua su reproducción fotográfica tres décadas más tarde en el capítulo australiano de los viajes de Mark Twain[30].

La Proclamación emergería como símbolo de la era colonial a partir de su reescritura parasitaria en la Exposición de Melbourne, multiplicándose posteriormente sobre todo tipo de soportes, desde diapositivas para la linterna mágica (1900-1925) hasta una taza de cerámica (1934)[31].

In situ, las fotografías de la época muestran un pabellón tasmanio en el que se acumulan los trastos al modo de un bazar, pero el catálogo en papel permite recuperar el discurso expositivo de sus comisarios: la Proclamación se encuentra alineada junto con imágenes de los presuntamente "últimos" aborígenes tasmanios, un óleo del bautismo de Cristo y retratos a tamaño natural de la Reina Victoria y los Príncipes de Gales, conjunto que trasladaba nuevamente la impresión de una venerable evangelización del salvaje por la gracia de Su Majestad[32].

Al año siguiente, París celebró su segunda Exposición Universal culminando la reforma urbana de Haussmann, que señalaría el apogeo del Imperio de Napoleón III. Tras el examen de La Exposición Intercolonial de Melbourne, la comisión australiana desplazó a la ciudad de la luz, junto con otro material, una nueva tirada litográfica de la historieta de Frankland con el ánimo de envolver en un barniz positivo el proceso de colonización.

La arquitectura de hierro y vidrio, tipo invernadero, que sirvió de patrón para estas Exposiciones Universales hacía cristalizar un rasgo característico del espíritu moderno: la transitoriedad tanto espacial, ya que eran lugares de paseo, como temporal, ya que su permanencia prevista se limitaba a la duración del acontecimiento. Los pabellones de estas grandes ferias prolongaban así la cultura del escaparate iniciada en 1838 en los grandes almacenes *Au Bon Marché* de París: se ve pero no se toca. "Las exposiciones universales" -sentenciaba Walter Benjamin- "son los centros de peregrinación de la mercancía-fetiche"[33].

1866-7 y, desde la cual, fue enviada de vuelta al Museo de la Royal Society por mí, *la persona desconocida que ha añadido la notificación.*" De esta manera, Hull respondía a un escrito del día anterior en el que un periodista (J.E.C.) ya cuestionaba su tesis, atribuyendo correctamente la Proclamación al gobernador Arthur. El hallazgo se debe a Rachel Franks, "A True Crime Tale: Re-imagining Governor Arthur's Proclamation to the Aborigines" *M/C Journal* vol. 18, nº 6 (2015).

28. "*Why-Massa Gubernor"-said Black Jack- "You Proflamation all gammon, how blackfellow read him? -eh! He no read him book." "Read that then," said the Governor, pointing to a picture.*

29. Bonwick, *The Last of the Tasmanians*, 95-97.

30. Mark Twain, *Following the Equator: A journey around the globe* (New York: Hartford American Publishing, 1897), 258.

31. Penelope Edmonds, "The Proclamation Cup: Tasmanian Potter Violet Mace and Colonial Quotations" *ReCollections, National Museum of Australia's online journal* vol. 5, nº2 (2010).

32. Penélope Edmonds, "We think that this subject of the native races should be thoroughly gone into the forthcoming Exhibition".

33. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 54.

En su proyecto del *Libro de los pasajes*, un extenso recuento de este modelo arquitectónico y social[34], Benjamin decidió titular un capítulo[35] "Grandville o las exposiciones universales" -luego agrupado como "Exposiciones, publicidad, Grandville"-[36]. Las caricaturas del maestro francés extendían el animismo primitivo para asignar rasgos y costumbres humanas a los productos de consumo, dando cuerpo a la ingeniosa expresión de Marx sobre la mesa que "se apoya con sus cuatro patas en el suelo [...] se obstina frente a todas las demás mercancías" y rompe "a bailar *motu proprio*" en un grotesco carnaval de los muebles[37]. Los seres naturales acompañan al animal-mercancía en esta fiesta, celebrando irónicamente su propia domesticación al orden social, una fantasía ideológica en estado puro:

> El mito de la omnipotencia humana, la creencia de que el artificio humano puede dominar a la naturaleza y recrear el mundo a su imagen, son elementos centrales de la ideología de la dominación moderna. [...] Las caricaturas de Grandville imitan la hubris (sic) de una humanidad envanecida por sus nuevos logros que se ve a sí misma como la fuente de toda creación y que de manera brutal imagina la vieja naturaleza como subsumida bajo sus formas[38].

El interés del pensador alemán por la caricatura provenía de su admiración por Baudelaire, quien consideraba la risa un signo satánico de superioridad ante la estupidez del prójimo[39]. Para el autor de *Las flores del mal*, ésta era un síntoma de la barbarie pareja al proceso de civilización: "Las naciones primitivas no conciben la risa y carecen de comedias [...] y [...] al avanzar poco a poco hacia los picos nebulosos de la inteligencia [...] se echan a reír diabólicamente"[40].

Esta "risa sarcástica del infierno"[41] incluía, con todo, una potencia subversiva. El espíritu lúdico -cínico decía Benjamin- con el que las caricaturas de Grandville recrean, como los falansterios de Fourier, "el país de Jauja"[42] produce una "aniquilación humorística" de la "mediocridad primordial del pequeño burgués"[43]. En lo gestual y lo político, "la risa es una articulación destrozada"[44].

Si bien no reparó en la Proclamación, resulta sorprendente que mientras Walter Benjamin reconoce que "a las exposiciones universales preceden las exposiciones nacionales de la industria", en sus miles de notas de *El libro de los pasajes* no haga ni una sola mención a las múltiples muestras coloniales que, aunque sus primeras cuatro ediciones fueron australianas, a partir de 1838 se desplazarían al corazón de Europa celebrándose en Ámsterdam, Londres, Lyon, Oporto, Berlín, Marsella, Bruselas, Amberes… hasta recalar en París con la *Exposition Coloniale Internationale* de 1931[45]. Esta ceguera eurocéntrica de Benjamin le permite afirmar que en las ferias universales "los trabajadores como clientes están en primer plano" mientras no percibe un siniestro fenómeno en segundo plano: la explotación directa de los aborígenes como mercancía.

En estas exposiciones florecería una versión espectacular del moderno campo de concentración: los zoológicos humanos. La feria de París de 1878

34. Para ampliar las reflexiones de Benjamin sobre Grandville sugerimos Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada* (Madrid: La balsa de la Medusa, 1995), 173-179 y Michele Hannoosh, "The allegorical artist and the crises of history: Benjamin, Grandville, Baudelaire" *Word & Image* vol. 10, nº 1 (1994), 38-54.
35. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 53-54.
36. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 191-220.
37. Cit. en Benjamin, *Libro de los pasajes*, 215.
38. Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada*, 175.
39. Baudelaire prolonga el juicio establecido en 1650 por Thomas Hobbes, *The Treatise on Human Nature and that of Liberty and Necessity* (Londres: Johnson and Co., 1812), 65, donde el autor del *Leviatán* escribe: "La pasión de la risa no es otra cosa sino una gloria súbita que surge de una concepción repentina de cierta eminencia nuestra en comparación con las debilidades de los demás."
40. Charles Baudelaire,"De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en *Lo cómico y la caricatura* (Madrid: Machado Libros, 2001), 97.
41. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 389.
42. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 53.
43. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 39.
44. Benjamin, *Libro de los pasajes*, 333.
45. Coincidiendo con su apertura, el movimiento surrealista con Breton a la cabeza publicaría el panfleto "Ne visitez pas l'Exposition Coloniale" llamando al boicot contra un evento nacionalista, imperialista y racista, acción seguida cuatro meses después por una contra-exhibición anti-colonial del Partido Comunista Francés bajo el lema *La Vérité sur les Colonies*. Véase André Breton *et al.* "Ne visitez pas l'Exposition Coloniale" (París: prospecto, 1 de mayo de 1931).

fue la primera en la que mucha gente de países no occidentales sería exhibida en pabellones y "pueblos nativos" especialmente construidos para la ocasión[46]. Las autoridades de Sidney tomarían nota de la innovación e incorporarían este tipo de espectáculos a partir del año siguiente en la primera Exposición Universal celebrada en Australia. Estas mismas autoridades eran mucho más renuentes a los proyectos internacionales que trataban de exhibir a los aborígenes[47], ya que no querían exponer allende sus fronteras la incómoda realidad de la desposesión indígena frente al mito de conquista de una tierra virgen.

La iniciativa privada se encargaría de ello. El empresario A. R. Cunningham, reclutador para el circo de los fenómenos de Phineas T. Barnum, explotó cruelmente a un grupo de aborígenes de Queensland, raposeados en 1883. En su gira europea, partirían de Inglaterra -donde actuaron en el palacio de cristal de Sydeham- para ser luego presentados, entre otros, en el *Folies Bergere* parisino, el *Arkadia* de San Petersburgo y el Zoológico de Frankfurt, en este último bajo el letrero de "caníbales y monstruos sedientos de sangre"[48].

Si Benjamin se dejó en el tintero los parques humanos, este fenómeno no pasaría por alto a la vitriólica pluma de Grandville. En *Los animales pintados por sí mismos y dibujados por otro* (Fig. 3), el artista francés muestra un zoológico donde las bestias nos contemplan enjaulados, según su típica inversión de roles entre nuestra especie y las demás fieras. La imagen, colofón del libro que ilustra, se acompaña de una leyenda: "Recomendamos también a los curiosos no molestar demasiado a los nuevos huéspedes del *Jardin des Plantes*. ¡Esto podría, a pesar de las precauciones que hemos tomado, no estar exento de peligro!"



Fig. 3. Jean-Jacques Grandville, *Les Animaux peints par eux-mêmes et dessinés par un autre*, en Pierre-Jules Stahl, ed. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. París: Maresq, 1852.

El reciclaje de la historieta de Frankland en la Exposición Universal participa en toda esta estrategia de autoelogio a la cultura europea mediante la degradación aborigen. La rejilla de vitrinas del bando visual se propone como un espectáculo aleccionador. Un drama político que escenifica un puente de acceso al país de Jauja de la mercancía desde la tenebrosa fase primitiva en la que los hombres eran como animales, poco más que una cosa.

HISTORIETA Y PINTURA ABORIGEN

Por desgracia, hoy en día no conservamos ningún ejemplo procedente de Tasmania de aquellas pinturas indígenas sobre corteza que se encontró el topógrafo británico, pero sí numerosos casos contemporáneos del archipiélago australiano, muchos de narración gráfica. Aunque, desde los años 60

46. Raymond Corbey, "Ethnographic Showcases, 1870-1930" *Cultural Anthropology* vol. 8, nº 3 (1993), 338.
47. Peter H. Hoffenberg, *An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War* (Berkeley: University of California Press, 2001), 223.
48. Las enfermedades y el maltrato sistemático los fulminaron según Corbey, "Ethnographic Showcases", 348: "Cuando el mencionado grupo de aborígenes llegó a Alemania en 1883, había todavía ocho de ellos, en mayo de 1885, cuando aparecieron en el zoo de Frankfurt, quedaban cinco vivos, en octubre de 1896 [...] había solo tres supervivientes del grupo original". Una introducción a las desventuras europeas y americanas del grupo aborigen se encuentra en Roslyn Poignant, "Les Aborigènes: «sauvages professionels» et vies cautives" en *Zoos humains*, eds. Pascal Blanchard *et al.*, (París: La Découverte, 2002), poco después la autora amplió este artículo en forma de libro, véase Roslyn Poignant *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle* (New Haven: Yale University Press, 2004).

en adelante, la Proclamación se ha venido asociando a una "comic-strip"[49], también hay quien considera esta atribución "engañosa", ya que "con el particular estilo compositivo de sus pinturas, Frankland se dirigía a la forma aborigen antes que al género europeo de la caricatura"[50].

En este sentido, el gesto de simpatía hacia los nativos iba más allá de la mera imitación de sus recursos pictóricos. Para los indígenas australianos, la pintura sirve como versión visual de sus relatos orales sobre el periodo mitológico en el que se creó el mundo, una realidad espiritual activa con la que, aseguran, podemos conectar soñando[51]. El Sueño, como lo denominan, regula su vida social y, por tanto, la versión pictórica de estos mitos es para ellos un medio de expresión legal[52].

No obstante, mientras la Proclamación aspira a hacer explícita una ley universal de manera completa e independiente del contexto, la función legislativa de las pinturas aborígenes es sustancialmente diferente: nos inician en el misterio abierto y contradictorio de los relatos orales[53]. Por este motivo, la retícula de viñetas de la Proclamación parece seguir la norma de lectura occidental derivada de la escritura, mientras que la narración pictórica australiana carece de un sistema de organización fijo.

Esta diferente composición entre la historieta de Frankland y la literatura gráfica indígena ha sido nítidamente captada por el etnólogo Leroi-Gourham[54] a través del contraste entre sus conceptos de mitografía y logografía:

> De algún modo, existe entre el contenido de las figuras del paleolítico, el de las figuras de los Dogon de África o de las pinturas sobre corteza de los australianos, en relación con el sistema de notación lineal, la misma distancia que existe entre el mito y el relato histórico. Mitología y grafismo multidimensional son, por otra parte, normalmente coincidentes en las sociedades primitivas y si yo me atreviera a hacer un uso estricto del contenido de las palabras, tendría la tentación de equilibrar la "mito-logía", la cual es una construcción pluridimensional reposando sobre lo verbal, con una "mitografía", que es su estricto correspondiente manual[55].

Así, Leroi-Gourhan establece una correspondencia entre el paso del mito al logos y dos modelos de organización visual: el de la antigüedad pre-alfabética cuya estructura "radiante como cuerpo del erizo o de la estrella de mar"[56] se vincula a un simbolismo cósmico centrado en el ser humano, y el de la escritura, cuyo uso del dispositivo lineal subordina completamente las dimensiones espaciales de la expresión gráfica a la única dimensión temporal de la expresión fonética.

49. P. R. Eldershaw, "Frankland, George (1800-1838)" en *Australian Dictionary of Biography* vol. 1 (Melbourne: Melbourne UP, 1996), 410–411.

50. Fiona Polack, "Art in the Bush: Romanticist Painting for Indigenous Audiences in Tasmania and Newfoundland", *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, vol. 33, nº 4 (2011), 341. En nota al pie, la autora añade "irónicamente, *L'Histoire de Monsieur Vieux-Bois* de Rodolphe Töpffer [...] fue compuesta sólo dos años antes de la pintura reticulada de Frankland". Edmonds, "Failing in Every Endeavour to Conciliate", 203, comparte esta disociación al vincular erróneamente la Historieta con lo cómico.

51. La mejor reconstrucción literaria del Sueño, que mantiene su vigor desde 1953, se encuentra en el ensayo de William Edward Hanley Stanner, *The Dreaming and Other Essays* (Collingwood: Black Inc. Agenda, 2009), 57-72.

52. Howard Morphy, *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 77-99. Este libro analiza la pintura del pueblo Yolngu, del Noreste de Australia, en relación, no con el Sueño en general, sino con su propio sistema de estratificación del saber en un continuo entre el conocimiento público o "afuera" y el conocimiento restringido o "adentro" que expresa la gerontocracia poligámica del clan. Desde 1976 la legislación australiana reconoce el estatuto legal de la pintura Yolngu como evidencia de propiedad sobre la tierra. Aún siendo su estilo el más popular entre el público occidental, no podemos extrapolar su funcionamiento específico entre "adentro" y "afuera" al resto del arte aborigen más que a título indicativo.

53. Morphy, *Ancestral Connections*, 21-22. En el caso Yolgnu, la pintura es un arte efímero: tras cumplir su función, no se preserva o admira, sino que se borra o entierra; no es producto de un artista sino de la realidad contextual específica de un ritual comunitario. Dado el nomadismo común a todos los pueblos australianos quizás sea posible trasladar este rasgo al conjunto de la pintura aborigen.

54. André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971), 185-212. Ya en la antigua Grecia el término logografía designaba a la escritura en prosa, ante la poética, siendo tanto un alegato judicial como una crónica histórica hasta que Heródoto introdujo el substantivo *historie* (investigación). Uno de estos proto-historiadores o logógrafos, Hecateo de Mileto, sería el primero en intentar separar el mito legendario del relato-logos histórico, véase James T. Shotwell, *An Introduction to the History of History* (Nueva York: Columbia University Press, 1922), 135-143.

55. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 194.

56. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 208.

> En el estadio del grafismo lineal que caracteriza la escritura, la relación entre los dos campos evoluciona de nuevo: fonetizado y lineal en el espacio, el lenguaje escrito se subordina completamente al lenguaje verbal, fonético y lineal en el tiempo. El dualismo verbo-gráfico desaparece y el hombre dispone de un aparato lingüístico único, instrumento de expresión y conservación del pensamiento [...] cada vez más canalizado en el razonamiento[57].

Todas las variedades de narración gráfica diferentes de la escritura -con independencia de su procedencia geográfica o histórica- son reducidas por Leroi-Gourhan a una sola fórmula para constatar la culminación del modelo alfabético sobre todos los demás, legítimos pero "irracionales"[58]. Desechada la ilusión de este relato evolutivo[59], recuperamos la contraposición entre mitograma y logograma en tanto cosmovisiones del mundo en pie de igualdad que permiten estimar la diferencia entre la pintura narrativa australiana y su principal contraparte europea, la Historieta.

De tal manera, aunque la Proclamación "se dirigía a la forma aborigen", resulta mucho más decisiva su herencia, su procedencia del "género europeo". George Frankland, nacido con el siglo XIX, había pasado sus dos primeras décadas en Somerset, Inglaterra, en el seno de una familia acomodada de estirpe nobiliaria. El descubrimiento de su vocación como dibujante coincidió, por tanto, con la era dorada de la caricatura inglesa posterior a Hogarth, uno de cuyos temas predilectos fue la campaña en apoyo del acta contra el comercio de esclavos del Parlamento Británico (1807), ulteriormente consagrada por el acta de abolición (1833)[60].

Alrededor de la misma, el teniente Abraham James del 67º Regimiento de Infantería había publicado en 1800 la primera serie de "West India Prints" con el impresor londinense William Holland, simpatizante jacobino[61]. Estos cinco grabados satirizaban la desidia y dispendio lujurioso de la vida colonial en una de las más lucrativas posesiones del Imperio Británico, la isla de Jamaica, donde James cumplió servicio entre 1789 y 1801.

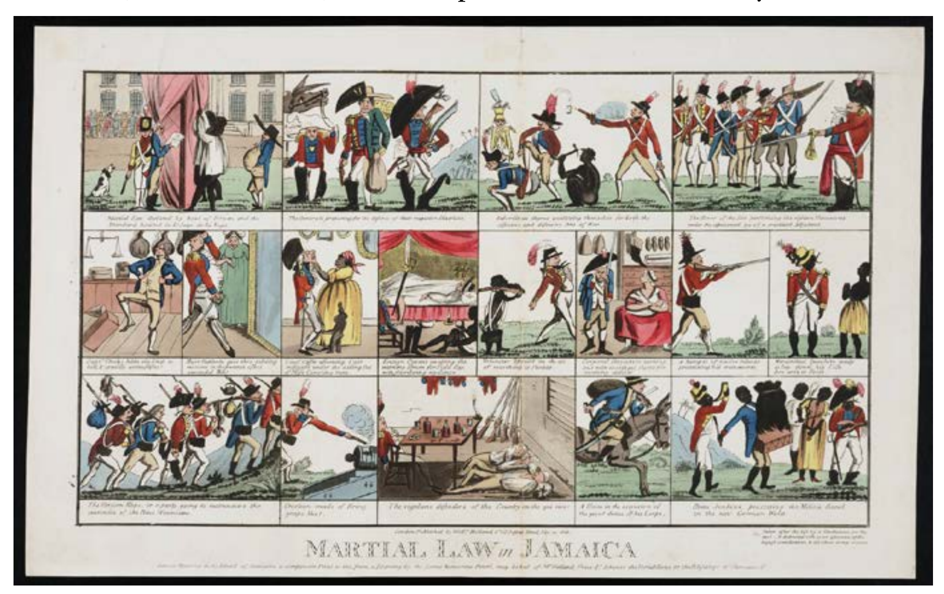


Fig. 4. Abraham James, *Martian Law in Jamaica* (1800). Acuarela y aguatinta sobre vitela; 37,7 x 53,9 cm. (Lewis Walpole Library)

---

57. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 207.
58. En propiedad, Leroi-Gourhan asocia la racionalidad de la escritura alfabética al desarrollo de un utilitarismo técnico cuya aparición atribuye al afianzamiento urbano y a la metalurgia en las sociedades mediterráneas, frente al "desperdicio de símbolos que caracteriza aún a la escritura china". Esta disociación de palabra e imagen es evaluada por el etnólogo como una pérdida del vínculo de plenitud entre el hombre y lo real, un proceso agravado hoy por los medios audiovisuales. Jacques Derrida, *De la Gramatología* (México: Siglo XXI, 1984), 111-116, adultera de cabo a rabo las tesis de Leroi-Gourhan para interpretarlo desde el antihumanismo y celebrar el advenimiento de nuevas tecnologías como los "aparatos dictáfonos de impresión automática" que liberarían aquella otra racionalidad del mitograma, el pensamiento difuso y multidimensional reprimido bajo el logos fonocéntrico por cuatro mil años de escritura lineal.
59. Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* (París: Flammarion, 2009), 18-24 señala la raíz de esta línea de pensamiento, cómo no, en el *Laocoonte* de Lessing. Ciertamente, este desarrollo teleológico por el que la pintura, arte del espacio, acaba adquiriendo la temporalidad del monólogo interior con la llegada de la escritura se derrumba ante la perturbadora persistencia de los ideogramas chinos.
60. David Kunzle, *History of the Comic Strip vol. 1: The Early Comic Strip, Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825* (Berkeley: University of California Press, 1973), 371-376.
61. John R. Oldfield, *Transatlantic Abolitionism in the Age of Revolution: An International History of Anti-slavery* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 145-150 y 189-191.

En esta serie se incluyen dos historietas: *Martial Law in Jamaica* (Fig. 4), quizás la primera secuencia de viñetas que presentó el moderno dispositivo jurídico del estado de excepción[62], y *Johnny Newcome in the Island of Jamaica*, cuyo personaje haría fortuna en otras tres tiras cómicas como ejemplo de la pereza y del despotismo del nuevo colono, para posteriormente encarnar la dura vida del recluta en el ejército imperial en otros tres poemas ilustrados[63].

Aun compartiendo un mismo universo político, la sobriedad legal de la Proclamación contrasta con la crítica subversiva de estas sátiras del colonialismo. Ahora bien, todas ellas alinean una serie de viñetas según el orden alfabético, pauta ya por entonces plenamente arraigada cuyo origen, lejos de ser universal, se remonta hasta la Alta Edad Media, probablemente bajo influencia de la concepción de la escritura como renglón racional de Dios, *linea vitae sacrae* según San Benito[64], es decir, se incrusta de raíz en el logos de Occidente[65].

62. La Ley Marcial había sido proclamada en la isla durante la Segunda Guerra Cimarrón de 1795-96, tres años antes de la llegada de James, así que este conflicto fue necesariamente su punto de referencia. *Martial Law in Jamaica* embiste contra la incompetencia general de las milicias locales en relación al ejército británico, limitándose a utilizar el estado de excepción, a pesar de su título, como simple paisaje de fondo. Véase Roger Norman Buckley, *The British Army in The West Indies: Society and the Military in the Revolutionary Age* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), 25-26, 54-55 y 179-184.

63. A partir de *Johnny Newcome in the Island of Jamaica* (1800), la segunda entrega de los "West India Prints", a cargo de James Sayers, añadió *Johnny Newcome in love with the East Indies* (1808) y, acto seguido, William Elmes recuperaría al personaje en *The Adventures of Johnny Newcome* 1 y 2 (1812). David Roberts adaptó su primera versión literaria en *The Military Adventures of Johnny Newcome* (1815), seguido por John Mitford con *The Adventures of Johnny Newcome in the Navy* (1818) y *Adventures of Johnny Newcome in the Army* (1821); los dos primeros ilustrados por Thomas Rowlandson y el último por Charles Williams.

64. Las dos obras ejemplares que consolidarían esta pauta fueron la *Biblia Maciejowski* (Norte Francia, c. 1250) y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X "el Sabio" (Toledo, c. 1270), véase F. Juhel, y E. Berenger, La BD avant la BD (París: Bibliothèque National de France, 2000) y Breixo Harguindey Barrio, "As Cantigas de Santa María: obra mestra das orixes da historieta" *Boletín Galego de Literatura* nº 35 (2006), 47-60.

65. La secuencia de viñetas es un modelo de narración gráfica genuinamente occidental, sólo adquirido por otras civilizaciones como la etíope, la persa, la india, la china o la japonesa a través del contacto con la cultura europea y, posteriormente, norteamericana. Tal y como indica Kurtz

El rastro de este linaje nos retrotrae desde los precursores inmediatos de Frankland hasta su antecedente remoto: el proceso de colonización evangélica de los Mexicas a comienzos del siglo XVI. En informe al Consejo de Indias, Fray Jerónimo de Mendieta, describió los primeros pasos de esta tarea a cargo de los misioneros cristianos:

> Algunos usaron un modo de predicar muy provechoso para los indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas sus cosas por pintura. Y era de esta manera. Hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaba el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiesen ir señalando la parte que querían[66].

Tras llegar en 1523 a Tenochtitlan -actual Ciudad de México- Pedro de Gante adaptaría al Nuevo Mundo este método doctrinal por viñetas gracias a la irrupción de la calcografía y a partir de la escuela de su propio país

Weitzman, *El rollo y el códice: un estudio del método y origen de la iluminación de textos* (Donostia: Nerea, 1990), 23: "En el periodo helenístico se inventó un nuevo método. […] Al concebir cada una de las situaciones del texto como una imagen en sí misma, el artista crea series de composiciones consecutivas pero con acciones centradas e independientes, repitiendo los actores en cada una de ella, y así guardando al mismo tiempo las reglas de la unidad de tiempo y lugar.[…] De la misma manera que el ojo cuando lee un texto escrito va de un renglón a otro, así va ahora de una imagen a la siguiente, por así decirlo, *leyéndola*, y el espectador visualiza en su mente los cambios que ocurren entre las diversas escenas". La organización en viñetas se extendería, a partir de este método helénico, en la segunda mitad del siglo IV coincidiendo con la normalización del códice, la adopción del cristianismo y la caída del imperio romano como atestiguan, en diferentes soportes, la Tensa Capitolina, el sarcófago de Junio Basso y, posteriormente, la Biblia Quedlinburg.

66. Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana: obra escrita a finales del Siglo XVI* (México: Editorial Porrúa, 1971), 249-250. La ausencia de intérprete distingue a la Proclamación de este ejercicio, un claro precedente de los Romances de ciego. Anthony Pagden, *La caída del hombre natural: el indio americano y los orígenes de la etnología comparativa* (Madrid: Alianza, 1988), 250 y 219 afirma que "la lectura de un libro azteca era ceremoniosa. El lector extendía el manuscrito en el suelo delante de él y al leer iba señalando los acontecimientos que describía con dos pequeñas varas", igualmente, el misionero José Acosta "convenció a sus compañeros jesuitas de las áreas rurales europeas de que adoptaran métodos de enseñanza similares a los utilizados en América".

-núcleo productor europeo de manuscritos iluminados[67]-. Junto a otros testimonios[68], un grabado de la época (Fig. 5) nos muestra estas secuencias de imágenes religiosas presentadas por Fray Pedro en el sentido de lectura occidental.

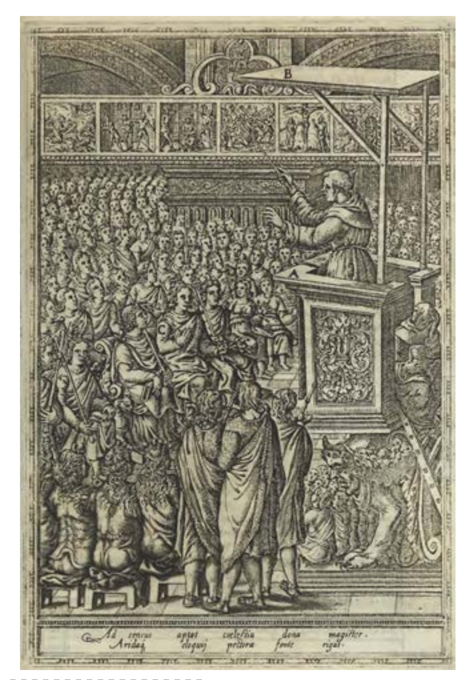


Fig. 5 Diego de Valadés, "El maestro adapta a los sentidos los dones celestiales y riega con el torrente de la elocuencia los áridos pechos" "Organización franciscana de la evangelización de México", en Diego de Valadés, *Rhetorica Christiana* (Perugia: Apud Petrumiacobum Petrutium, 1579): 211.

67. La Escuela de Gante-Brujas con artistas como Simon Marmion, Gerard Horenbout o Simon Bening destacó por obras como el *Libro de horas del maestro vienés de Marie de Bourgogne* (1477), *Les visions du Chevalier Tondal* (1475) o el *Breviario Grimani* (1510-1520). El estilo de estos miniaturistas convivió con la pintura en lienzo o retablo de El Bosco y Brueghel. En estos últimos soportes, a la Historia del Noveno Arte le interesa particularmente el *Cuatríptico Stein* (1520) de Bening: cuatro paneles de cuatro por cuatro viñetas que relatan la vida de la Virgen, de Cristo, el Martirio y la Resurrección, véase Thomas Kren y Scot McKendrick, eds. *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* (Los Angeles: Getty Museum, 2003).

68. Fray Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores* (Bruselas: Iván de Meerbeque, 1625), 258, describe una de estas series: "Remaban los indios en este su bergantín con gran contento y porfiadas fuerzas, significando sus ansias por llegar al desventurado puerto del infierno, que estaba comenzado a pintar en una esquina baja del lienzo y proseguido en otro".

Al no poder "tomar tan en breve como él quisiera la lengua de los indios para predicar en ella"[69], el franciscano asimiló la práctica nativa "de tratar todas sus cosas por pintura", anticipándose en tres siglos al ingenio de George Frankland[70]. Con todo, la literatura gráfica americana se diferenciaba significativamente de la aborigen, ya que sus imágenes formaban, aún sin orden secuencial preestablecido, un sistema de escritura jeroglífica. En seguida, Fray Pedro desarrollaría un astuto simulacro de esta técnica autóctona para elaborar un catecismo visual alineado en sentido alfabético (Fig. 6) y, dos décadas después, culminaría su obra espiritual al transcribir el idioma náhuatl a caracteres latinos con *Doctrina cristiana en lengua Mexicana*[71].

Este ascenso evangélico de los mexicas se presta dócilmente a una lec-



Fig. 6. Fray Pedro de Gante, *Catecismo de la doctrina cristiana con jeroglíficos, para la enseñanza de los indios de México* (1525-1528). Acuarela sobre papel de hilo; 7,7 x 5,5 cm. (Biblioteca Nacional de España)

69. Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, 665. Esta mención se refiere a Jacobo Testera, miembro de la misma cofradía que Pedro de Gante.

70. Tal medio de comunicación se utilizó en ambas direcciones: "Una cuaresma estando yo en ChololIan, que es un gran pueblo cerca de la ciudad de los Ángeles, eran tantos los que venían a confesarse, que yo no podía darles recado como yo quisiera; y díjeles: yo no tengo que confesar sino a los que trajeren sus pecados escritos y por figuras, que esto es cosa que ellos saben bien y entienden, porque esta era su escritura; […] luego comenzaron a traer sus pecados escritos […] y ellos con una paja apuntando, y yo con otra ayudándoles, se confesaban muy brevemente." Véase Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de Nueva España escrita a mediados del Siglo XVI* (Barcelona: Herederos de Juan Gili, 1914), 122.

71. Fray Pedro de Gante, *Doctrina cristiana en lengua Mexicana* (México: s.n., c. 1547).

tura en regresión evolutiva: Pedro de Gante habría repetido la historia de la escritura en sus etapas sucesivas -pictórica, jeroglífica y alfabética[72]- promoviendo un vuelco en la noción clásica del bárbaro como esclavo natural hacia otro símil que perdura hasta nuestros días: el del salvaje como niño, antes de Locke y Rousseau, bajo la culpa agustiniana del pecado original[73].

Si bien la metáfora de la barbarie como infancia de la humanidad surgiría al calor de la disputa por el control indígena entre el poder territorial del soberano y el horizonte salvífico de los frailes, tal versión rehúye la batalla clerical, librada instintivamente, por el control del registro gráfico de la realidad contra las literaturas visuales divergentes del alineamiento occidental de las imágenes[74]. La catequesis de Nueva España plasma en su desarrollo aquello que late en la historieta política de George Frankland: su inconsciente alfabético.

72. Walter Mignolo, *The Darker Side of Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), 133-134 remite a los orígenes de esta teoría evolucionista de la escritura hasta el libro sexto de José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla: Juan de León, 1590) de donde la tomaría William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes Egyptiens* (París: H.L. Guerin, 1744), 40. A buen seguro, Mignolo se inspiró en el recuento pormenorizado de la "etnología comparativa" acostiana por parte de Pagden, *La caída del hombre natural*, 201-260 que citando su obra -José de Acosta, *De Procuranda Indorum Salute* (Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2011)- asocia estos tres niveles con tres fases de expurgación de la idolatría. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 198-201 repudia esta tripartición clásica en favor de su distinción entre mitograma pictórico y logograma alfabético, diluyendo en la primera categoría la especificidad tanto de los pictogramas jeroglíficos como de los ideogramas orientales.

73. Pagden, *La caída del hombre natural*, 147-150, atribuye la transformación de la doctrina aristotélica que inaugura el etnocentrismo en Occidente -"Por eso dicen los poetas que es razonable que griegos manden sobre bárbaros puesto que *bárbaro y esclavo son lo mismo por naturaleza*" (Pol. 1252b)- a Francisco de Vitoria, *Relectio de Indis* (Madrid: CSCIC, 1989) quien, en 1532, escribía: "Aristóteles ciertamente no quiso decir que los que tienen poco entendimiento sean por naturaleza esclavos. […] Quiere decir que hay en ellos una necesidad natural de ser regidos y gobernados por otros, como los hijos necesitan estar sometidos a los padres y la mujer al marido." Esta era una opinión común de los misioneros cristianos en el Nuevo Mundo como Fray Domingo de Betanzos quien, ese mismo año, informaba al Consejo de Indias sobre "la capacidad de los indios, los cuales comúnmente no tienen más que niños de siete y ocho años", diagnóstico que, tras ser duramente criticado por los franciscanos, rectificaría dos años después "no diciendo que totalmente son incapaces, por que esto yo nunca lo dije, sino que tienen muy poca capacidad, como niños", véase Carlos Sempat Assadourian, "Hacia la *Sublimis Deus*: las discordias entre los dominicos indianos y el enfrentamiento del franciscano padre Tastera con el padre Betanzos" *Historia Mexicana* vol. 47, nº 3 (1988), 465-536. La orden de San Francisco asumiría este argumento sobre los indígenas "porque ellos son como niños, y para bien regirse hanse de haber con ellos como con los niños los maestros de las escuelas, que en faltando ó en no dando la lección, ó en haciendo la travesura, luego los escarmientan con media docena de azotes" véase Joaquín García Icazbalceta, *Nueva Colección de documentos para la Historia de México* (México: Francisco de León, 1889), 66.

ORIENTANDO LA PROCLAMACIÓN

La lectura de la historieta de Frankland según el orden alfabético cuajaría a partir de la Exposición Intercolonial frente a las descripciones generales por entonces disponibles. Además de los carteles, el comité tasmanio había distribuido una versión del bando en forma de postal[75] con un folleto adjunto que detallaba el contenido de sus tiras numeradas en sentido occidental:

> Imagen 1: Negro y blanco con los brazos entrelazados. / Niña negra y niña blanca dándose la mano. / Mujer negra cuidando a niño blanco y mujer blanca cuidando a niño negro.
>
> Imagen 2: Negro dándose la mano con el gobernador.
>
> Imagen 3: Negro mata a blanco – negro ahorcado. / Blanco mata a negro – blanco ahorcado[76].

Este gélido inventario quizás inspiró la transcripción literaria de la Pro-

74. Mignolo, *The Darker Side of Renaissance*, 58-59 considera que en la colonización de las Américas se observó la tesis nebrijana por la que "el dominio de la letra tomó el control del dominio de la voz", subsumiendo esta guerra de las imágenes -afortunada expresión de Serge Gruzinski- al añejo conflicto entre oralidad y escritura. La pervivencia en nuestros días de la lengua oral náhuatl, mientras los diversos sistemas gráficos mesoamericanos son objetos de museo, cuestiona este argumento del teórico argentino.

75. Thomas Ellis & Co., *Photograph- 'Intercolonial Exhibition 1866', Governor Davey's Proclamation to the Aborigines* (Fotografía; 123 x 82 mm., 1886).

76. Thomas Ellis & Co., *Document - 'Intercolonial Exhibition 1866', Governor Davey's Proclamation to the Aborigines*, (Mecanoscrito en tinta roja sobre papel blanco; 183 x 26 mm., 1866).

clamación que Mark Twain ofrecería en su libro de viajes *Following the Equator: A journey around the globe* (1897):

> El gobernador desea que los blancos y los negros se amen entre sí; Él ama a sus súbditos negros; Los negros que maten blancos serán colgados; Los blancos que maten negros serán colgados[77].

Medio siglo después Ignace J. Gelb aplacaría esta ternura desmesurada en su clásica *Historia de la escritura* al rescatar la Proclamación del olvido académico, así descrita:

> La primera franja muestra el estado de paz en que deben vivir tanto blancos como negros. La segunda representa la paz concluida entre las representaciones oficiales. La tercera línea declara que si un nativo mata a un blanco será castigado con la horca; la cuarta establece igual castigo para el blanco que mate al nativo[78].

En un magnífico artículo[79], Desmond Manderson recupera esta interpretación de la serie de viñetas en sentido de lectura occidental, enumerando cada una de las tiras que la componen con las primeras cuatro letras del alfabeto.

De las dos tiras inferiores se concluye fácilmente que Frankland proponía un orden de izquierda a derecha: el aborigen ataca al blanco y es ajusticiado, el blanco ataca al aborigen y corre la misma suerte. Esta orientación se apoya con el movimiento sugerido de la lanza -y el disparo- que parece prolongar la caída de su víctima hasta la siguiente viñeta, donde yace. El paralelismo entre ambas secuencias proclama una sanción universal: el asesinato se pena con la horca, todos iguales ante la ley imperial y ante la muerte.

Manderson descubre un contraste simbólico entre estos dos espacios: la izquierda representa el caos de la Guerra Negra, la derecha representa el orden colonial encarnado por el ejército británico:

> La tira B ilustra la transferencia no-problemática de soberanía de los nativos a sus gobernantes coloniales. Una nueva jerarquía y autoridad política es reconocida, reflejada en el movimiento de derecha a izquierda de la imagen -de la sociedad aborigen a la británica, de desnudo a vestido, de subordinado a dominante[80]-.

Esta *Rendición de Breda* indígena, que remite espontáneamente a toda una tradición iconográfica de la entrega de armas[81], sugiere para este autor *la segunda parte de un silogismo*:

> Dado A, entonces B. A causa de la promesa universal del Estado de Derecho (tira A), debéis aceptar como legítimo el gobierno que está comprometido a mantenerlo (tira B). Las dos tiras finales expanden este silogismo explicando las consecuencias legales de su lógica[82].

Evidentemente, así propuesto, este razonamiento es incompleto, ya que la conclusión (B) se deduce de una sola premisa (A) cuando un silogismo requiere necesariamente de dos[83]. Manderson suscribe este replanteamiento, pero no la función que tradicionalmente se le atribuye -verificar la conclusión a través de las premisas- ya que, a su juicio, la Proclamación pictórica no constata o describe unos hechos, sino que constituye un acto performa-

----

77. Mark Twain, *Following the Equator*, 259. Ese mismo año, la imagen se publica y es comentada con el mismo tono sentimental en George Newnes, ed. "Curiosities: Governor Davey's Proclamation to the Aborigines" *Strand Magazine* vol. 8, nº 73 (1897), 119: "He aquí una proclamación pictórica muy interesante y divertida que muestra en cuatro simples cuadros la amistad, la paz y la justicia procedentes de la regla del hombre blanco. […] Hay que admirar el ingenio que impulsó la proclamación por imágenes. ¡Es todo tan obvio, tan bello!"
78. Ignace J. Gelb, *Historia de la escritura* (Barcelona: Alianza Editorial, 1987), 58.
79. Desmond Manderson, "The Law of the Image and the Image of the Law: Colonial representations of the rule of law" *New York Law School Law Review* vol. 57, nº 2012/2013 (2012), 153-168 . Esta es una versión resumida y refinada de su anterior Desmond Manderson "Not Yet: Aboriginal People and the Deferral of the Rule of Law" *Arena Journal*, nº 29/30 (2008), 219-272.
80. Manderson, "The Law of the Image and the Image of the Law", 159. Esta distribución ya había sido observada por Edmonds, "Failing in Every Endeavour to Conciliate", 207-209: "Los historiadores del arte proponen que esta disposición era empleada ya que la *izquierda* tradicionalmente representaba lo siniestro, o *sinistra*, como pagano y malvado, mientras la *derecha* representaba lo cristiano y lo justo o, en otras palabras, lo europeo. La izquierda también representa el pasado y la derecha el futuro de los sujetos nativos."
81. Edmonds, "Failing in Every Endeavour to Conciliate, 201-218.
82. Manderson, "The Law of the Image and the Image of the Law", 159.
83. Para mayor claridad, este debe reconstruirse de la siguiente manera: Premisa A- "Todos los seres humanos son iguales"; Premisa B- "Aborígenes y colonizadores se reconocen como seres humanos"; Conclusión C y D- "Aborígenes y colonizadores son iguales ante la ley".

tivo de compromiso, una promesa:

> En efecto, el gobernador Arthur les estaba diciendo a los primeros tasmanios: "Creemos en vuestro potencial para la igualdad y la uniformidad. Esperamos el momento en el que consintáis pacíficamente nuestro gobierno. Y os trataremos como sujetos de las mismas leyes y garantías que al resto de nosotros. Pero hasta que estas condiciones de uniformidad e igualdad sean conseguidas, sálvese quien pueda" No "Porque A, entonces B, por tanto C y D" sino "cuando A y B, entonces C y D"[84].

De acuerdo con este análisis, la historieta de Frankland encajaría estrictamente en el molde del logograma, ya que combina la orientación lineal alfabética y el silogismo, instrumento lógico deductivo por excelencia. No obstante, ambas condiciones son, cuando menos, problemáticas.

Aunque Manderson lo elude, como declaración de intenciones, la Proclamación sólo podría alinearse en la pantanosa categoría del silogismo práctico, cuya premisa mayor es una máxima moral, la premisa menor una concreción del potencial de la primera y su conclusión, una acción ética[85]. No se trataría, por tanto, de que "los aborígenes y los colonizadores son iguales", sino de que "deberían serlo ante la ley" una vez se reconozcan como "seres humanos". La consistencia lógica de la historieta se resiente en consecuencia, ya que sus dos últimas tiras establecen un castigo del homicidio, la pena de muerte, que no puede simplemente deducirse o justificarse a partir del principio de igualdad.

Esta ambivalencia es rápidamente despachada por el autor al interpretar la por entonces inexistente equidad penal como un objetivo deseable para los aborígenes que compensaría su propio temor a ser ejecutados: "hay una

84. Manderson, "The Law of the Image and the Image of the Law", 162.
85. El concepto de silogismo práctico ha sido desarrollado por algunos filósofos contemporáneos a partir de la *Ética* de Aristóteles, notablemente Elizabeth Anscombe y Anthony Kenny. Para una introducción al mismo desde la perspectiva de los actos de habla sugerimos John Searle, "Why there is not deductive logic of Practical Reason" en *Rationality in Action* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003), 239-267. Una crítica en profundidad desde la hermenéutica es ofrecida por Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro* (México: Siglo XXI, 2006), 51-58.

amenaza implícita en la tira C, pero es claramente equilibrada por la garantía implicada en la tira D"[86]. Más bien al contrario, las escenas de los ahorcamientos suponen una doble amenaza común a colonos y aborígenes que lejos de resolver la ambigüedad de la historieta de Frankland sostienen su basculación interna entre la promesa de igualdad y el monopolio de la violencia del ejército imperial.

Del mismo modo, la lectura de la Proclamación según el orden alfabético presenta cierta dificultad interpretativa a causa de una contradicción en su continuidad interna. Por una parte, las secuencias de las ejecuciones proponen las sentencias a muerte como consecuencia cronológica de un ataque anterior, que es su condición, alineando los acontecimientos en consonancia con nuestra experiencia cotidiana de un tiempo causal inexorable. Sin embargo, entre la primera escena "igualitaria" -el fin deseado por las autoridades británicas- y la segunda -el acuerdo con los aborígenes que lo hace posible- se sigue un razonamiento deductivo por el que parece invertirse la flecha del tiempo: nos retrotrae desde la promesa de un futuro imaginario a un acto anterior que lo constituye.

Estos rocambolescos viajes del futuro al pasado y viceversa se resolverían para ofrecer un relato secuencial coherente si optásemos por leer la Proclamación desde el suelo hasta el cielo, desde el estado de guerra hasta la convivencia fraternal: un colono mata de un disparo a un aborigen y es ajusticiado por el ejército británico, un aborigen devuelve el golpe a los blancos y corre la misma suerte, el empate mortal desemboca en un tratado de paz y, finalmente, se instaura la "igualdad".

Las declaraciones de George Frankland -único indicio sobre su intención comunicativa- parecen apoyar este último sentido de lectura. Según el dibujante, la Proclamación "representa el estado actual de las cosas (o, mejor dicho, el origen del estado presente) y la deseada finalización de las hostilidades". Ese "estado actual" sólo puede referirse a las dos franjas inferiores,

86. Manderson, "The Law of the Image and the Image of the Law", 159.

una fase hostil de furia fratricida que la fuerza militar interrumpe a través del *rigor mortis* de una purga implacable. Este desarrollo ascendente podría apoyarse igualmente en la figura axial del árbol, soporte previsto para la difusión de la historieta y, a la vez, soporte de la soga que eleva repetidamente a los convictos sobre los cadáveres situados a sus pies.

Sin embargo, esta reorientación del bando visual, por conveniente que parezca, renueva su inconsistencia desde el punto de vista lógico: la capitulación aborigen legitima unas ejecuciones cuya aplicación no suspende y, en consecuencia, estas manifestarían al unísono tanto el estado anterior como el posterior al armisticio.

Esta doble indecisión, lógica y secuencial, abre las puertas a reconsiderar la Proclamación bajo la luz irradiante del mitograma: de su viñeta central -el acuerdo- emanarían en sentido ascendente la "igualdad" y en sentido descendente la aplicación equitativa de la pena capital. Entre ambos términos mediaría la simple convención de un pacto, una (irre)solución que, en lugar de desenmarañar sus conflictos, los sostendría indefinidamente.

CONTRATO SOCIAL EN LA JUNGLA

La Proclamación del Gobernador Davey es, probablemente, un ejemplo único en la Historia. Ni antes ni después, el Noveno Arte se había planteado como aplicación de una teoría sobre el origen de la civilización: el contrato social. Delineado por primera vez en el *Leviatán* (1651) de William Hobbes y los *Dos tratados sobre el gobierno civil* (1689) de John Locke, este modelo de génesis política establece la emergencia del orden legal a partir de un pacto entre individuos en "estado de naturaleza".

No por casualidad esta hipótesis tomaría cuerpo en pleno esplendor del primer imperio británico al traducir jurídicamente la literatura de la "isla virgen", iniciada por novelas como *Utopia* de Tomás Moro o *La Nueva Atlántida*[87] de Francis Bacon: los pueblos "salvajes" representaban para estos pensadores ese "estado natural" dispuesto a ser civilizado por empresas coloniales como la *Virginia Company*[88] o la *Royal África Company*[89], con las

87. En este sentido, se menciona generalmente a James Harrington, *The Commonwealth of Oceana* (Londres: G. Routledge and sons, 1887) de 1656 como punto de inflexión pero vale la pena rescatar igualmente a Henry Neville, *The Isle of Pines* (Boston: The Club of Odd Volumes, 1920) de 1668, situada geográficamente cerca de "Terra Australis, incognita" y candidata a primera novela distópica de la Historia. Este libro presenta una isla poblada a partir de un naufragio por el británico George Pine y cuatro mujeres que -en su exuberante fertilidad y abundancia de alimentos- les permite entregarse a una vida ociosa inclinada a los quehaceres sexuales. En tan solo tres generaciones, los isleños pasan de esta benéfica molicie a una guerra civil abierta. Significativamente, el término distopía sería propuesto en 1868 por John Stuart Mill, "The State of Ireland" en Bruce L. Kinzer, ed. *The Collected Works of John Stuart Mill, Vol. XXVIII* (Toronto: University of Toronto Press, 1988) durante un debate del parlamento británico sobre las leyes agrarias de Irlanda, otra isla y colonia imperial.

88. Bacon ejerció un rol decisivo en la colonización de Norteamérica participando en el primer asentamiento inglés del nuevo continente en tanto miembro del Consejo de la *Virginia Company*. Francis Bacon, "Of plantations" en Mary Augusta Scott, ed. *The Essays of Francis Bacon* (Nueva York: C. Scribner's sons, 1908), 154, aconseja a los inversores privados de estas compañías -llamados aventureros- sobre la oportunidad de sufragar los costes de transporte y establecimiento en cada colonia a cambio del control monopolístico de su tierra, recursos y mercado de trabajo, "como ha sucedido con el tabaco en Virginia". Al mismo tiempo, subscribe abiertamente la tesis evolucionista sobre los amerindios en *La Nueva Atlántida*: "Así pues, no se maravillen de la escasa población de América, ni de la rudeza e ignorancia de sus habitantes, pues hay que considerarlos como a un pueblo joven, mil años menor que el resto del mundo, [...] incapaces de dejar a su posteridad alfabeto, arte o civilización." Para Bacon, el dominio sobre Norteamérica no debía ser simplemente político y económico, sino que presentaba la ocasión de aplicar el nuevo método empírico a través de la *Royal Society*, cuya fundación se inspiró en el instituto científico que regía su isla fantástica, véase Sarah Irving, "An Empire restored: America and the Royal Society of London in the Restoration" en Catherine Armstrong, ed. *America in the British Imagination* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), 32-65. En la *Virginia Company*, Francis Bacon se reuniría con su futuro amanuense, Thomas Hobbes, secretario personal de uno de los mayores accionistas de esta empresa, véase Noel Malcolm, "Hobbes, Sandys and the Virginia Company" *The Historical Journal* vol. 24, nº 2 (1981).

89. Como protegido del conde de Shaftesbury, Locke ayudaría a formar el primer sistema colonial británico, especialmente, en el Estado de Carolina para el que redactó su Constitución (1669) y leyes agrarias (1671). De igual manera, intervendría en la administración del comercio imperial como secretario y, posteriormente, tesorero del *Council for Trade and Foreign Plantations* y como miembro del *Board of Trade*. Así también dirigió sus negocios personales, invirtiendo en la *Royal Africa Company* –monopolio inglés del tráfico de esclavos– y en la *Company of Merchant Adventures*, dedicada al comercio entre las Bahamas y el continente americano. Sobre Locke y el colonialismo véase James Tully, "Rediscovering America: the Two treatises and aboriginal rights" en *An Approach to Political Philosophy: Locke in Contexts* (Cambridge: Cambridge University

que mantenían estrechos vínculos económicos. En palabras de Locke: "Al principio, todo el mundo era América".

Desde la otra orilla del canal de la Mancha, Jean-Jacques Rousseau daría nombre a la teoría con *Del contrato social* (1762) y en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* vincularía este tránsito del origen salvaje a la civilización con la historia de la escritura según el modelo en tres fases de Acosta: "la pintura de objetos conviene a los pueblos salvajes; los signos de palabras y proposiciones, a los pueblos bárbaros y el alfabeto, a los pueblos civilizados"[90]. De este modo, el autor del *Emilio* recapitula las edades del hombre según el principio empirista lockeano que procede a partir de la imagen sensible hasta el signo inteligible y cuyo gozne bien podrían ser los libros ilustrados con imágenes aconsejados por el filósofo inglés al pequeño lector[91].

Press, 1993); Barbara Morag Arneil, *All the World Was America: John Locke and the American Indian* (Tesis de licenciatura, University College, 1992) y David Armitage, "John Locke: theorist of Empire?" en Sankar Muthu, ed. *Empire and Modern Political Thought* (Nueva York: Cambridge University Press, 2012): 84-111.

90. Derrida, *De la Gramatología*, 354-371 desmenuza la comprensión de la pictografía en Rousseau aunque el texto original se desvía de su matriz interpretativa. Sobre este primer estadio, el pensador francés ofrece una clave suplementaria: "La escritura como pintura de lo viviente, que fija la animalidad, la zoografía, según Rousseau es la escritura de los salvajes. Que tampoco son, lo sabemos, más que cazadores: hombres de la *zoogreia*, de la captura de lo viviente". Si, como bien recuerda, los griegos llamaban y aún llaman *zōgraphia* a la pintura es porque, en su primera estación pictórica, la escritura sería un suplemento, efectivamente, pero no del habla sino del gesto o lenguaje visual de la acción, tan distintivo del animal o *zôion* como el grito primordial. Otro pasaje del *Emilio* prioriza el gesto visualmente articulado sobre el idioma de las voces: "Al descuidar la lengua de los signos que hablan a la imaginación, hemos perdido el más enérgico de los lenguajes. La impresión de la palabra siempre es débil y se habla al corazón por los ojos mucho mejor que por los oídos. [...] Los antiguos [...] no descuidaban la lengua de los signos [...]. Lo que se decía con más vivacidad no se expresaba mediante palabras, sino mediante signos; no se decía, se mostraba." De esta presencia eminentemente ocular se deriva la primacía política del objeto monumental sobre el conjunto de signos agrupados en un documento: "Todos los convenios se celebraban con solemnidad para hacerlos más inviolables; [...] la faz de la tierra era el libro [...]. Rocas, árboles, montones de piedras [...] eran las hojas de ese libro constantemente abierto a ojos de todos. [...] He ahí los monumentos toscos pero augustos de la santidad de los contratos [...] y la fe de los hombres estaba más segura con la garantía de esos testigos mudos de lo que hoy lo está con todo el vano rigor de las leyes." Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, o De la educación* (Madrid: Alianza, 2003), 479-480. Para una interpretación penetrante de los signos en Rousseau véase Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo* (Madrid: Taurus, 1983), 173-207.

Tal y como los mitos servían a los aborígenes como medio de expresión legal, todas estas teorías sobre el alumbramiento de la ley desde el contrato descansan sobre una leyenda propiamente "moderna": la escisión, la prioridad -cuando no la preexistencia- del individuo ante la sociedad. Así, las ideologías de Hobbes y Rousseau ganarían notoriedad por sus lemas "el hombre es un lobo para el hombre" y "el buen salvaje" pero -frente al absolutismo monárquico del primero y la suerte de comunitarismo del segundo- la versión del pacto social que prevalecería en los dominios del imperio británico sería la de John Locke, fundador del liberalismo, es decir, el núcleo intelectual del sistema capitalista desde su primera etapa mercantil[92].

Iluminada de esta manera, la Proclamación manifiesta un nuevo modelo político fundado en la autonomía personal cuya expresión es el contrato social, que aparentemente propone. Es más, antes incluso de formularse como pacto político, Frankland la concibe como un pacto comunicativo por el que simpáticamente adopta la facultad indígena "de representar los acontecimien-

91. John Locke, *Some Thoughts Concerning Education* (Londres: A. Millar, H. Woodfall, J. Wiston and B. White, 1764), 228-230. Locke tomaría esta propuesta de John Evelyn y, en última instancia, de Comenio. A la vez, sus ideas fueron muy influyentes en la germinal literatura infantil británica, véase Samuel F. Pickering, *John Locke and Children's Books in Eighteen Century England* (Knoxville: University Press of Tennessee, 1981). Para una introducción general sobre la importancia de la imagen en la filosofía de Locke véase Michael Ayers, *John Locke: Epistemolgy and Ontology*, (Londres: Routledge, 2001), 44-51. Por su parte, como es bien conocido, Rousseau desaconsejaba la lectura a los niños, excepto de Robinson Crusoe, arquetipo del individuo solitario en "estado salvaje".

92. La anticipación anacrónica del término "liberal" aplicado a Locke ha sido cuestionada principalmente por John Greville Agard Pocock, *Virtue and Comerce: Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century* (Melbourne: Cambridge University Press, 2002), 51-71. Para un criterio juicioso desde una óptica liberal contemporánea nos remitimos a José María Lassalle Ruíz, *John Locke y los fundamentos modernos de la propiedad* (Madrid: Dykinson, 2001), 408 y 412: Locke "sin acoger todavía un deliberado interés por justificar la dominación económica, sin embargo apunta ya a lo que en el futuro será el programa ideológico de la burguesía liberal y del capitalismo decimonónico" y "acaba mostrando finalmente su fisionomía más inquietante: la de una *aristocracia que envuelve bajo una retórica superficialmente democrática el gobierno de una minoría de propietarios* que justifica su primacía económica alegando una superioridad moral que funda en el conocimiento".

tos mediante dibujos [...] de la manera más simple y mejor adaptada a sus supuestas ideas como fuera posible", es decir, orientado por las normas implícitas de comprensión mutua, como la claridad o la relevancia del mensaje.

No obstante, la historieta de Frankland no se limita a expresar el deseo de concordia y amistad entre los pueblos reduciendo lo social a lo comunicativo, sino que también tipifica una doble sanción mortal, visualiza una amenaza para quien transgreda el monopolio de la violencia del ejército británico. La incorporación del principio de responsabilidad individual, frente a la facultad de olvidar o prometer en falso, se fía al ritual de los ahorcamientos en nombre de Su Majestad.

De acuerdo con los valores ilustrados y los ideales cristianos, los indígenas ya participaban de la igualdad natural, de un mismo origen común a todos los seres humanos, por ello se les reconocía como interlocutores. La igualdad ante la ley (isonomía) provendría así de la igualdad de nacimiento (isogonía), de la naturaleza constituida en fuente de derecho, del vínculo moral entre miembros de una misma especie biológica, en una palabra, de la fraternidad.

Distintos, sin embargo, a sus congéneres europeos, la variedad de los indígenas se explicaba según el modelo evolucionista por estadios trazado en *La riqueza de las naciones* de Adam Smith, moneda corriente en la Australia de la época[93]. El dominio occidental era prueba de su inferioridad cultural y debían, en consecuencia, des-integrar su primitiva comunidad de cazadores en la moderna sociedad comercial[94].

93. Gascoine, *The Enlightment and the Origins of European Australia*, 148.

94. La teoría de la evolución biológica aún no estaba a punto pero, curiosamente, durante la expedición preliminar de su fundador a bordo del navío *Beagle*, Charles Darwin intimaría con George Frankland. El naturalista inglés visitó Van Diemen a comienzos de 1836 y, coincidiendo con su 27 cumpleaños, Frankland le invitaría a cenar en su casa para guiar los tres días siguientes sus investigaciones sobre biología y geología de la isla. Véase Tom Frame, *Evolution in the Antipodes: Charles Darwin and Australia* (Sidney: University of New South Wales Press, 2009), 72-75. En su *Diario del viaje del Beagle*, Darwin comenta que "todos los aborígenes habían sido desplazados a una isla del estrecho de Bass, por lo que la población de la Tierra de Van Diemen disfruta la gran ventaja de estar libre de población nativa" y añade "treinta años es un corto periodo para haber desterrado hasta el último aborigen de su isla natal —en una isla casi tan grande como Irlanda. No conozco una ejemplo más llamativo de incremento en la tasa comparativa de un pueblo civilizado sobre un pueblo salvaje." Véase Charles Darwin, *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836* vol. 3 (Londres: Henry Colburn, 1839), 532-536.

Esta promesa de des-integración se despliega claramente en la tira superior de la historieta de Frankland, el friso de la amistad fraternal o, como bien apunta Manderson, de la uniformidad:

> Podríamos leerla como una promesa de igualdad real. Pero podríamos igual de fácilmente -quizás incluso más fácilmente- leer la imagen en su literalidad, como insistiendo en que los aborígenes no deben ser solamente tratados, sino que deben ser iguales, que deben llevar la misma ropa que nosotros, criar a los niños como nosotros, incluso amaestrar a los perros como nosotros. Por supuesto, este no es un mensaje de igualdad, sino de asimilación[95].

De esta manera, la Proclamación constituye, produce, un nuevo sujeto ético-político -nosotros el pueblo- proponiendo a los aborígenes una identidad "civilizada". Esta prioridad de la comunidad ideal dotaría a la serie de viñetas de un sentido de lectura descendente, de acuerdo a la pauta europea, asociado a las tres personas del plural: nosotros el pueblo, vosotros los dóciles aborígenes, ellos los irredentos que merecen ser castigados. En su texto sobre la fraternidad, Jacques Derrida replantea esta dinámica tripartita según tres modos de respuesta: "responder de", "responder a" y responder ante":

95. Manderson, "The Law of the Image and the Image of the Law", 165. Sin duda, aunque se cumpliera la disolución aborigen en esta Arcadia feliz persistirían las desigualdades, como apunta cuatro páginas antes el mismo autor: "Una mujer negra cuidando un bebé blanco es una sirvienta en la casa de un hombre rico, una mujer blanca cuidando un bebé negro es probablemente una misionera que ha arrebatado el hijo a su madre. El tratamiento igualitario perpetúa la desigualdad cada vez que cierra los ojos a las diferencias sociales y materiales". Rae Ellis, *Black Robinson*, 57, añade un comentario muy pertinente: "Con la pretensión de transmitir compañerismo inocente, las imágenes coloreadas de una mujer negra con un bebé blanco, y viceversa, tenían otras connotaciones terrenales para las mujeres aborígenes. Muchas tenían razones para temer una agresión sexual de los hombres blancos, pero nunca se denunció ni un solo caso de violación de una mujer blanca por un hombre negro en la Tierra de Van Diemen durante los primeros años de la colonización".

1- Por una parte, se responde de sí, de lo que se es, se dice, o se hace [...] A eso se le llama frecuentemente la unidad del sujeto [...]. El nombre llamado propio se convierte en la instancia a la que se le confía el reconocimiento de esta identidad. [...]

2- Se responde primero al otro: responder a, parece más originaria que las otras dos [...]. No se responde de sí y en el propio nombre, no se es responsable más que ante la pregunta, la petición, la interpelación, la "instancia" o la "insistencia" del otro. [...]

3- Responder ante: [...] La expresión "ante" marca [...] el paso a una instancia institucional de la alteridad. No es ya singular, sino universal [...]. Se responde al otro [...], pero se responde ante la ley, un tribunal, un jurado, una instancia autorizada para representar legítimamente al otro[96].

En este triple compás pronominal es posible distinguir las dos partes en las que se compone el juramento, al menos, desde la Grecia clásica[97]. Las dos primeras tiras de la Proclamación corresponden a la *promesa* propiamente dicha, un pacto (asimétrico) entre "nosotros" y "vosotros", mientras las dos últimas tiras presentan la condena por su incumplimiento o *perjurio* y su penalización por la supuestamente tercera persona de la ley. Así se revela la prenda o fianza hipotecada en este contrato: la propia vida, sagrada y sacrificable, bajo amenaza.

La intimidación manifiesta en el doble ritual de las ejecuciones nos tienta a invertir el curso de lectura y restaurar, en sentido ascendente, la genealogía de la civilización a partir de una violencia originaria, sea esta la aparición hobessiana de un soberano que interrumpe la guerra de todos contra todos o el asesinato freudiano del padre primordial por la horda fraterna primitiva[98]. Sin embargo, a nuestro juicio, antes que manifestar el tránsito entre barbarie y civilización, Naturaleza y Estado, la Proclamación representa el lugar de encuentro de dos modelos penales históricamente sucesivos: el suplicio de las ejecuciones públicas vinculado a la exhibición del poder soberano y la disciplina de la sanción normalizadora característica del régimen sociopolítico moderno[99].

En cualquier caso, la violencia legal explícita en este movimiento expansivo de interpelación al otro termina, o empieza, por incorporarse en la Proclamación a la primera persona de su banda superior. En ella, Frankland propone un programa de regeneración basado en la *apropiación personal* en el doble sentido lockeano, es decir, tanto en lo *propio* -adoptar la propiedad o la *pertenencia* exclusiva de uno mismo- como, a la vez, en lo *apropiado* -dominarse, negarse a sí mismo adecuándose a una razón *pertinente*-.

La psicología contemporánea sitúa esta doble apropiación personal durante el desarrollo del niño en adulto cuando -entre los seis y los dieciocho meses de edad- el pequeño se adueña de la unidad corporal que ofrece el reflejo de su imagen en el conocido estadio del espejo[100]. Así, este sería el

96. Jacques Derrida, "En lenguaje humano, la fraternidad" en *Políticas de la amistad* (Madrid: Trotta, 1998), 280-282.
97. Giorgio Agamben, *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento* (Valencia: Pre-textos, 2011) realiza una investigación arqueológica del juramento a través de la etimología disociándolo en dos componentes: el *horkos* (juramento) y el *epihorkos* (perjurio), que el filósofo romano releva por los términos latinos *fides* y *sacratio*.
98. Sigmund Freud, *Tõtem y tabú* (Madrid: Alianza editorial, 2008), 8. Las tiras de la Proclamación se prestan fácilmente a ser leídas según este mito elaborado a partir de esos "caníbales desnudos", "las tribus más salvajes, atrasadas y miserables, o sea, las formadas por los habitantes primitivos del más joven de los continentes -Australia". De nuevo, en recorrido ascendente: dos sacrificios ejecutados por el fraterno estamento militar, a su vez, capitaneado por un sustituto de la figura paterna, el gobernador, dan lugar a la fraternidad de segundo grado de la imagen superior. Como indica el propio Sigmund Freud, *Psicología de las masas* (Madrid: Alianza editorial, 2001), 64: "El ejército y la iglesia reposan en la misma ilusión de que el jefe ama por igual a todos los individuos. Pero esto no es sino la transformación idealista de las condiciones de la horda primitiva, en la que todos los hijos se saben igualmente perseguidos por el padre, que les inspira a todos el mismo temor". No profundizaremos en esta teoría, hoy desacreditada incluso entre los psicoanalistas, pero sí queremos señalar, en el caso de la Proclamación, su homología con la tragedia clásica griega: la ceremonia de las ejecuciones es acompañada por un coro fraternal que representa una "comedia de la inocencia", tal y como interpreta Walter Burkert, *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos* (Barcelona: El Acantilado, 2011).
99. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI, 1986).
100. Aunque la fuente de referencia sigue siendo Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos 1* (México: Siglo XXI, 2009), 99-105; nos parece mucho más clara al respecto Françoise Dolto, *La imagen inconsciente del cuerpo* (Barcelona: Paidós, 1986), 199-131. Este momento crucial del estadio del espejo engendrará un narcisismo regulado por el represor "ideal del yo"

momento en el que apropiando nuestra imagen nos diferenciamos, como especie, de los demás animales, en una relación de dominio posesivo desconocida para la sociedad totémica aborigen; como género, a partir del sexo, asignando a las mujeres las tareas reproductivas; como individuos, en el tiempo a través de nuestro cultivo personal; tal y como se observa en la primera tira de la Proclamación:

> Cuando la experiencia del espejo queda integrada […] las representaciones de personas se modifican […]. El niño dibuja personajes que son como el querría que el espejo le devolviese la imagen de su cuerpo: en una apariencia acorde con su narcisismo[101].



Fig. 7. Augustus Earle, *Portrait of Bungaree, a native of New South Wales, with Fort Macquarie, Sydney Harbour, in background* (1826). Óleo sobre lienzo; 68.5 x 50.5 cm. (National Gallery of Australia)

---

que, para Freud, no es sino precisamente un disfraz del padre primordial sacrificado por la horda fraterna primitiva. En justicia, Jacques Lacan, "La ciencia y la verdad" en *Escritos 2* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 813-836, rechaza esta "ilusión arcaica", la asociación del niño con el primitivo así bautizada por Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco* (Barcelona: Paidós, 1969), 125-139.

101. Françoise Dolto, *La imagen inconsciente del cuerpo*, 130-131.

El cronista y primer reverendo anglicano de Van Diemen, Robert Knopwood, dio cuenta de otras historietas para instruir a los aborígenes, presumiblemente posteriores a la Proclamación de Frankland. Este pastor contrapone una secuencia gráfica de crimen y castigo en cinco viñetas a otra serie discontinua de imágenes tópicas sobre la concordia: el intercambio de bienes entre un colono y un nativo, el gobernador dando palmadas en la cabeza a los "negritos", un misionero exponiendo las verdades bíblicas a un público indígena totalmente cautivado…

> Por último, uno de ellos aparece montado en un caballo y soplando un cuerno con una gran bolsa de cuero atada a su silla de montar, por lo que se indicaba que, en el caso de su cese de hostilidades y adopción de una actitud pacífica y ordenada, la estación y rango oficial debería ser abierta para ellos, y que con el tiempo podrían incluso aspirar al empleo digno y confidencial de cartero[102].

Aunque Plomley considera poco fiable el testimonio del padre Knopwood[103], este revela con acierto sarcástico el rol previsto por el Imperio Británico para los aborígenes: entre bufón y escudero. El más célebre indígena australiano del siglo XIX, Bungaree, encarna este prototipo de identidad subalterna (Fig. 7). En recompensa por los servicios prestados, las autoridades coloniales de Nueva Gales del Sur le otorgaron el título ficticio de "Jefe de la tribu de Broken Bay", regalándole un viejo uniforme militar y su correspondiente sombrero bicornio[104], con el que este se paseaba por Sidney parodiando burlonamente a sus gobernadores. De tal manera, la farsa irónica de Bungaree cortocircuita el narcisismo del discurso fraternal exponiendo el rastro irreductible de violencia racista en

---

102. William L. Crowther, "Notes on the habits of the extinct Tasmanian race No. 2." *Papers and Proceedings of the Royal Society of Tasmania* nº 2 (1926), 165-169.

103. Plomley, *Friendly Mission*, 109.

104. Esta hipócrita humillación honorífica, lejos de ser exclusiva de la flema inglesa, es una estrategia colonial típica, una caricaturización subvertida por Jacques Prévert en su *Carta de las Islas Vagabundas* cuyo protagonista, el simio "Manos-a-la-obra", es ascendido por el General-tesorero desde barrendero municipal a Almirante con honores de capa azul, hombreras, galones de oro y un sable, véase Jacques Prévert, *Carta das illas bailarinas* (Vigo, Xerais: 2007).

el proceso de "normalización" que, infatigablemente, carcome la ingenua proclamación de un contrato social en la jungla.

CODA: LA FUGA DEL HOMBRE BLANCO SALVAJE

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en las islas británicas del Pacífico Sur, se desencadenó una frenética proliferación de réplicas del magazine londinense *Punch*, cuya primera y más duradera versión sería el *Melbourne Punch* (1855-1925)[105]. Esta serie de publicaciones satíricas abriría el camino para la incorporación de la literatura gráfica en la prensa generalista australiana a través del decano semanario, nacionalista y racista, *The Bulletin* (1880). De tal modo, la población indígena pudo acceder eventualmente a las caricaturas, de ellos mismos, y a las ocasionales tiras cómicas publicadas en estas revistas.

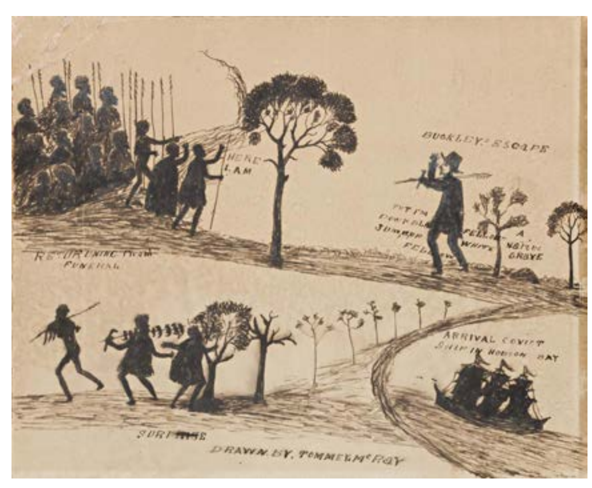


Fig. 8. Tommy McRae, *Buckley's Escape* (c. 1890)

Lápiz y tinta sobre papel; 24 x 30 cm. (National Museum of Australia)

105. Richard Scully, "A Comic Empire: The Global Expansion of Punch as a Model Publication, 1841-1936" *International Journal of Comic Art* vol. 15, nº 2 (2013), 6-35, facilita sus títulos y primera fecha de publicación: *Melbourne Punch* (1855), *Sydney Punch* (1856), *Adelaide Punch* (1868), *Ballarat Punch* (1857) y *Queensland Figaro and Punch* (1878) en Australia, tres *Tasmania Punch* (1866, 1869 y 1877) dos *Hobart Town Punch* (1867 y 1878) y *Fun, or the Tasmanian Charivari* (1867) en Tasmania y, de acuerdo a un mapa adjunto, un *New Zealand Punch* (1879) junto con otras cinco imitaciones.

En 1893 una carta publicada en *The Bulletin* requería: "¿Por qué las exposiciones de Arte australiano no se hacen con algunas de las obras de "Tommy McRae", el artista aborigen, célebre para toda la gente de Riverine[106]?"Quizás su apasionado redactor notase que este dibujante había confeccionado tres años antes una suerte de historieta conocida como *Buckley's Escape* (Fig. 8).

Nacido alrededor de 1835 en una reserva del noreste del estado de Victoria, Tommy McRae, cuyo nombre nativo era Yakaduna, subsistió a lo largo de los años, como muchos de sus congéneres del pueblo Wiradjuri, trabajando para la industria ganadera colonial. En su veintena, McRae comenzó a dibujar escenas de la vida comunitaria indígena adoptando la técnica y estética "occidentales", un registro figurativo en tinta sobre papel desprovisto de los motivos abstractos y geométricos de la tradición pictórica aborigen. Estos dibujos llamaron la atención de Theresa Walker, escultora casada con un terrateniente local, quién los reunió y difundió entre la sociedad blanca australiana; aunque no sería hasta veinte años después cuando McRae, ya mayor para un trabajo extenuante, produciría y vendería sus propias recopilaciones entre viajeros y turistas.

De esta manera, las ilustraciones de McRae encontraron, cuatro décadas antes del coleccionismo de pintura aborigen, un mercado entre el público "occidental" interesado en confirmar y redimir especularmente su identidad civilizada frente al buen salvaje. Esta aproximación confortable se evidenció mediante la divulgación anónima y casi postrera de sus dibujos en el Reino Unido como ornamento de un libro de cuentos y leyendas australianos dirigido al público infantil[107]. Ante posibles equívocos, el folklorista Andrew Lang clarifica en su prólogo la interpretación correcta de los relatos de esta "raza sin Historia, mucho más cerca de los orígenes que cualquier otro pueblo":

106. Dr. Mary Eagle, "Tommy McRae" en Joan Kerr, ed. *Dictionary of Australian Artists Online.*
107. Clare Bradford, "Aboriginal Visual Narratives for Children: A Politics of Place" en *Art, Narrative and Childhood*, eds. Morag Styles y Eve Bearne (Stoke on Trent: Trentham Books, 2003), 65-78.

> Los niños encontrarán aquí el *Libro de la jungla*, nunca antes impreso, de los pequeños niños negros, de las pequeñas niñas negras. […] Los nombres grotescos son tal y como a los niños les gusta. Dinewan y Goomblegubbon deberían tener su lugar con Rikki Tikki y otras deliciosas criaturas de Mr. Kipling. […] El hombre, el pájaro y las bestias están entrelazados al modo australiano como en los Bosquimanos o los Pieles Rojas. Todos son de una misma familia, todos se difuminan entre ellos, todos obedecen la ley del bosque. […] Esta confusión, por supuesto, no es peculiar de los cuentos australianos, es el rasgo prevalente de nuestros propios cuentos populares. Pero los australianos "lo hacen más natural": las historias no son la herencia de una tradición ya muerta, sino las flores de una actual y viva condición de la mente[108].

¡Bendita ignorancia! La mala conciencia ilustrada de Lang se atreve a extender este carácter atávico a la fauna salvaje australiana cuyos animales parecen "esbozados como un niño dibuja". Sin ninguna duda el hombre se funde con la Naturaleza tanto como esta con la caricatura.

En *Buckley's Escape* McRae presenta, no obstante, una clase de convergencia bien diferente: la solidaridad entre los desheredados victorianos de las islas australes, presos y aborígenes. Esta historieta relata la legendaria fuga desde el navío Calcuta del británico William Buckley, condenado a principios del siglo XIX al destierro carcelario en Australia por robar un rollo de tela. Tras pasar un tiempo vagando en la jungla sin apenas agua ni comida, Buckley encontró una tumba señalada por una lanza que utilizaría como bastón. Al cruzarse con unos aborígenes de la tribu Wathurug, estos lo tomaron por la reencarnación del antiguo portador de la lanza y así el *Wild White Man* se incorporó a su comunidad durante los siguientes 32 años[109].

Buckley's Escape despliega dos habilidades típicas de la Historieta: la composición de una serie de imágenes ordenadas en secuencia y la reunión del texto escrito con el dibujo. La incrustación de la escritura es, por supuesto, una novedad trascendental en una cultura de expresión lingüística puramente oral. El mismo McRae no sabía leer ni escribir, por lo que quizás su segunda esposa Lily, que había sido escolarizada, contribuyese de alguna manera en la elaboración de *Buckley's Escape*[110]. Asimismo, antes de atribuir a su imaginación espontánea el ingenio para combinar letra e ilustración, parece razonable presumir cierta influencia sobre McRae de las caricaturas del *Melbourne Punch*, *The Bulletin* u otras publicaciones corrientes de la época[111].

Por otra parte y como ya hemos indicado, la narración gráfica no era extraña al arte tradicional aborigen pero tendía a organizarse a partir de una imagen central en lugar de estar estructurada en franjas de lectura. Para Leroi-Gourhan esta disposición lineal de las imágenes, que identifica un poco apresuradamente con la pictografía, se deriva históricamente de la irrupción del texto escrito:

> Los lingüistas que se esforzaron por estudiar el origen de la escritura han considerado frecuentemente las pictografías proyectando sobre ellas una mentalidad nacida en la práctica con la escritura. No carece de interés constatar que las únicas verdaderas "pictografías" que conocemos son todas recientes y que la mayor parte de ellas nacieron, entre grupos sin escritura, una vez establecido el contacto con viajeros o colonos originarios de países con escritura.[112]

Ciertamente, la organización de *Buckley's Escape* en una sola línea unidireccional titubea a partir del emblema irradiante del navío: a su izquierda los indígenas se muestran sorprendidos por su figura, sobre el mismo

108. Kate Langloh Parker, *Australian Legendary Tales* (Londres: David Nutt, 1896), XV.
109. John Morgan, *The Life and Adventures of William Buckley: Thirty-two Years a Wanderer Amongst the Aborigines* (Hobart: Archibald MacDougall, 1852) rememoraría su vida en esta extensa entrevista publicada en forma de libro.
110. Eagle, "Tommy McRae".
111. En Sir James McBain *et al.*, *Fifth Report of the Central Board Appointed to Watch over the Interest of the Aborigines of the Colony of Victoria* (Melbourne: John Ferres, 1866), 4, se indica que las paredes de las construcciones en la reserva aborigen de Coranderrk, coetánea y próxima a McRae, estaban "decoradas con imágenes recortadas del *Illustrated London News* y periódicos ilustrados publicados en Melbourne". Probablemente esas otras publicaciones australianas fueran *Illustrated Melbourne Post* (1862–68), *Illustrated Australian News* (1862–96) y *Australasian Sketcher* (1873–89), al respecto véase Peter Dowling, "Aborigines of Australia under Civilization: As Seen in Colonial Illustrated Newspapers" *La Trobe Journal* nº 61 (1998), 33-44. Sobre la importancia del *Illustrated London News* para la Historia del Cómic consultar Thierry Smolderen, "Les Bandes Dessinées du Graphics et de l'Illustrated London News" en *Neuvième Art 2.0* (2012).

parece desembarcar el fugitivo. Podría considerarse que este estatuto intermedio apoya la tesis de Gourhan -que apenas defiende con un par de ilustraciones y sin ninguna mención bibliográfica- excepto porque la lectura de la historieta se organiza predominantemente en un sentido inverso del alfabético, de derecha a izquierda, del suelo al cielo, arrancando desde la imagen orlada del barco.

Esta inversión del sentido de lectura en *Buckley's Escape* es doble: invierte la orientación del movimiento ocular e, igualmente, invierte los valores que esta vehicula. En ella se distingue –como en la Proclamación de Frankland– una contraposición entre dos laterales separados por los árboles, el izquierdo repite las siluetas pictográficas aborígenes, el derecho los signos singulares de "occidente", rostro del protagonista incluido. Pero mientras los pintores británicos, como Woodhouse o Rose Campbell, retrataban la rendición final del fugitivo a la sociedad "occidental", Tommy McRae escogió significativamente el episodio de su acogida en la comunidad Wathurug. La trayectoria es, por tanto, inversa: de la sociedad británica a la aborigen.

La leyenda de William Buckley, entre el mito y el logos, entre la letra y la imagen, reclama su posición intermedia en la dicotomía de Leroi-Gourhan. Así, entre la mitografía y la logografía, nos sentimos tentados a nombrar provisoriamente a *Buckley's Escape* como legografía, una inscripción destinada simultáneamente a ser vista como imagen y a ser leída como texto, de no ser porque ya existe un término para expresar esta condición: la Historieta.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2003.

Agamben, Giorgio. *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Valencia: Pre-textos, 2011.

Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla: Juan de León, 1590.

Acosta, José de. *De Procuranda Indorum Salute*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2011.

Anscombe, Elizabeth. *Intención*. Barcelona: Paidós, 1991.

Aristóteles. *Política*. Santiago de Compostela: USC, 2003.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza editorial, 2014

Armitage, David. ""John Locke: Theorist of Empire?" en Sankar Muthu, ed. *Empire and Modern Political Thought*. New York: Cambridge University Press, 2012: 84-111.

Arneil, Barbara Morag. *All the World Was America: John Locke and the American Indian*. Tesis de licenciatura, University College de Londres, 1992.

Ayers, Michael. *John Locke: Epistemolgy and Ontology*. Londres: Routledge, 2001.

Bacon, Francis. "Of Plantations" en Mary Augusta Scott, ed. *The Essays of Francis Bacon*. Nueva York: C. Scribner's sons, 1908.

Balibar, Étienne. *John Locke: Identité et différence. L'invention de la consciente*. París: Editions du Seuil, 1998.

Baudelaire , Charles. "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas" en *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Machado Libros, 2001: 79-117.

Benavente, Fray Toribio de. *Historia de los indios de Nueva España escrita a mediados del Siglo XVI*. Barcelona: Herederos de Juan Gili, 1914.

Bentham, Jeremy. "Panopticon versus New South Wales" en John Bowring,

ed. *The Works of Jeremy Bentham 4*. Edimburgo: William Tait, 1838-1843.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

Bennett, Tony. *Past Beyond Memory: Evolution, Museums and Colonialism*. New York: Routledge, 2004.

Bonwick, James. *The Last of the Tasmanians: Daily Life and Origin of the Tasmanians*. Londres: Sampson Low, 1870.

Breton, André *et al*. "Ne Visitez pas l'Exposition Coloniale." París: prospecto, 1 de mayo de 1931.

Bradford, Clare. "Aboriginal Visual Narratives for Children: A Politics of Place" en *Art, Narrative and Childhood*, eds. Styles Morag y Bearne, Eve. Stoke on Trent: Trentham Books, 2003: 65-78.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995.

Buckley, Roger Norman. *The British Army in The West Indies: Society and the Military in the Revolutionary Age*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.

Burkert, Walter. *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: El Acantilado, 2011.

Carroll, Khadija von Zinnenburg. *Art in the Time of Colony.* Farmhang: Ashgate Publishing, 2014.

Carta de George Frankland al gobernador Arthur, 4 de Febrero de 1829, Tasmanian Archive and Heritage Office (TAHO), LSD 17/1: 23.

Christin, Anne-Marie. *L'image* écrite *ou la déraison graphique*. París: Flammarion, 2009.

Corbey, Raymond. "Ethnographic Showcases, 1870-1930." *Cultural Anthropology* 8, nº3 (1993): 338-369.

Crowther, William L. "Notes on the Habits of the Extinct Tasmanian Race No. 2." *Papers and Proceedings of the Royal Society of Tasmania* nº 2 (1926): 165-169.

Darwin, Charles. *Narrative of the Surveying Voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836* vol. 3. Londres: Henry Colburn, 1839.

Dávila Padilla, Fray Agustín. *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*. Bruselas*:* Iván de Meerbeque, 1625.

Derrida, Jacques. "En lenguaje humano, la fraternidad" en *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta, 1998: 280-282.

Derrida, Jacques. *De la Gramatología.* México: Siglo XXI, 1984.

Dolto, Françoise. *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós, 1986.

Dowling, Peter. "Aborigines of Australia under Civilization: As Seen in Colonial Illustrated Newspapers." *La Trobe Journal*, nº 61 (1998): 33-44.

Eagle, Mary. "Tommy McRae" en Kerr, Joan, ed. *Dictionary of Australian Artists Online.*

Edmonds, Penelope. "The Proclamation Cup: Tasmanian Potter Violet Mace and Colonial Quotations". *ReCollections, National Museum of Australia's online journal* 5, nº2 (2010).

Edmonds, Penelope. "We think that this subject of the native races should be thoroughly gone into the forthcoming Exhibition: The 1866-67 Intercolonial Exhibition" en *Seize the day: Exhibitions, Australia and the World*, eds. Kate Darian Smith et al. Clayton: Monash University ePress, 2010.

Edmonds, Penelope "Failing in Every Endeavour to Conciliate: Governor Arthur's Proclamation Boards to the Aborigines, Australian Conciliation Narratives and their Transnational Connections." *Journal of Australian Studies* 35, nº 2 (2011): 201-218.

Eldershaw, P. R. "Frankland, George (1800-1838)" en *Australian Dictionary of Biography* 1. Melbourne: Melbourne UP, 1996: 410–411.

Fitzsymonds, Eustace. *Connoiseurs in Painting: George Frankland and the Aborigines of Van Diemen's Land.* Adelaide: James Daily, 2001.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1986.
Frame, Tom. *Evolution in the Antipodes: Charles Darwin and Australia*. Sydney: University of New South Wales Press, 2009.
Franks, Rachel. "A True Crime Tale: Re-imagining Governor Arthur's Proclamation to the Aborigines." *M/C Journal* 18, nº 6 (2015).
Freud, Sigmund. *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza editorial, 2001.
Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza editorial, 2008.
Gante, Fray Pedro de. *Catecismo de la doctrina cristiana con jeroglíficos, para la enseñanza de los indios de México*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1525-1528.
Gante, Fray Pedro de. *Doctrina cristiana en lengua Mexicana*. México: s.n., c. 1547.
Gascoine, John. *The Enlightment and the Origins of European Australia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
Gelb, Ignace J. *Historia de la escritura*. Barcelona: Alianza Editorial, 1987.
Grice, Herbert Paul. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
Hannoosh, Michele. "The Allegorical Artist and the Crises of History: Benjamin, Grandville , Baudelaire". *Word & Image* 10, nº 1 (1994): 38-54.
Harguindey Barrio, Breixo. "As Cantigas de Santa María: obra mestra das orixes da Historieta". *Boletín Galego de Literatura*, nº 35 (2006): 47-60.
Harrington, James. *The Commonwealth of Oceana*. Londres: G. Routledge and sons, 1887.
Hobbes, Thomas. *The Treatise on Human Nature and that of Liberty and Necessity*. Londres: Johnson and Co., 1812.
Hobbes, Thomas. *Del ciudadano y Leviatán*. Madrid: Tecnos, 1987.
Hoffenberg, Peter H. *An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War*. Berkeley: University of California Press, 2001.
Hughes, Robert. "To Plough Van Diemen's Land" en Hughes, Robert. *The Fatal Shore: The Epic of Australia's Founding*. Londres: Vintage, 1988.
Hull, Hugh Munro. "Tasmanian Hierogliphycs" *The Mercury* XXV, nº 4428 (1874)
Icazbalceta, Joaquín García. *Nueva Colección de documentos para la Historia de México*. México: Francisco de León, 1889.
Irving, Sarah. "An Empire Restored: America and the Royal Society of London in the Restoration" en Armstrong, Catherine, ed. *America in the British Imagination*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007: 32-65.
J.E.C. "Tasmanian Hierogliphycs" *The Mercury* XXV, nº 4427 (1874)
Juhel, F. y Berenger, E. *La BD avant la BD*. París: Bibliothèque National de France, 2000.
Kenny, Anthony. "The Practical Syllogism and Incontinence." *Phronesis* 11, nº 2 (1966): 163-84.
Kerr, Joan y Glover, Margaret "George Frankland" en Kerr, Joan, ed. *Dictionary of Australian Artists Online*.
Kren, Thomas y McKendrick, Scot, eds. *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles: Getty Museum, 2003.
Kunzle, David. *History of the Comic Strip vol. 1: The Early Comic Strip, Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Berkeley: University of California Press, 1973.
Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 2009: 99-105.
Lacan, Jacques. "La ciencia y la verdad*"* en *Escritos 2*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013: 813-836.
Langloh Parker, Kate. *Australian Legendary Tales*. Londres: David Nutt,

1896.
Lassalle Ruíz, José María. *John Locke y los fundamentos modernos de la propiedad*. Madrid: Dykinson, 2001.
Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
Lévi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1969.
Locke, John. *Segundo tratado sobre el gobierno civil*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
Locke, John. *Some Thoughts Concerning Education*. Londres: A. Millar, H. Woodfall, J. Wiston and B. White, 1764.
Malcolm, Noel. "Hobbes, Sandys and the Virginia Company". *The Historical Journal* 24, nº 2 (1981).
Manderson, Desmond "Not Yet: Aboriginal People and the Deferral of the Rule of Law". *Arena Journal*, nº 29/30 (2008): 219-272.
Manderson, Desmond. "The Law of the Image and the Image of the Law: Colonial Representations of the Rule of Law". New York Law School Law Review 57, nº 2012/2013 (2012): 153-168.
McBain *et al*., Sir James. *Fifth Report of the Central Board Appointed to Watch over the Interest of the Aborigines of the Colony of Victoria*. Melbourne: John Ferres, 1866.
Melville, Henry Saxelby. "Hobart Town" *Colonial Times* 16, nº 768 (1831).
Melville, Henry Saxelby. *The History of Van Diemen's Land: From the Year 1824 to 1835, Inclusive; During the Administration of Lieutenant-Governor George Arthur*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
Mendieta, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana: obra escrita a finales del Siglo XVI.* México: Editorial Porrúa, 1971.
Mignolo, Walter. *The Darker Side of Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
Morgan, John. *The Life and Adventures of William Buckley: Thirty-two Years a WandererAmongst the Aborigenes*. Hobart: Archibald MacDougall, 1852.
Morphy, Howard. *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
Neville, Henry. *The Isle of Pines*. Boston: The Club of Odd Volumes, 1920.
Newnes, George ed. "Curiosities: Governor Davey's Proclamation to the Aborigenes". *Strand Magazine* 8, nº 73 (1897): 119.
Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza editorial, 2013.
Oldfield, John R. *Transatlantic Abolitionism in the Age of Revolution: An International History of Anti-slavery*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
Pagden, Anthony. *La caída del hombre natural: el indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Madrid: Alianza, 1988.
Pickering, Samuel F. *John Locke and Children's Books in Eighteen Century England*. Knoxville: University Press of Tennessee, 1981.
Plomley, Norman James Brian , ed. *Friendly Mission: The Tasmanian Journals and Papers of George Augustus Robinson, 1829-1834*. Hobart: Tasmanian Historical Research Association, 1966.
Pocock, John Greville Agard. *Virtue and Comerce: Essays on Political Thought and History, Chiefly in the Eighteenth Century*. Melbourne: Cambridge University Press, 2002.
Poignant, Roslyn "Les Aborigènes: «sauvages professionels» et vies cautives" en *Zoos humains*, eds. Blanchard, Pascal *et al*. París: La Découverte, 2002.
Poignant, Roslyn. *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle*. New Haven: Yale University Press, 2004.
Polack, Fiona. "Art in the Bush: Romanticist Painting for Indigenous Audiences in Tasmania and Newfoundland." *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal*, 33, nº 4 (2011): 333-251.
Prévert, Jacques. *Carta das Illas bailarinas*. Vigo: Xerais, 2007.
Prinsep, Augustus. *The Journal of a Voyage from Calcutta to Van Diemen's Land: Comprising a Description of that Colony During a Six Months' Residence : from Original Letters Selected by Mrs. A. Prinsep*. Londres:

Smith, Elder, and Company, 1833.
Rae-Ellis, Vivienne. *Black Robinson: Protector of Aborigines*. Carlton: Melbourne University Press, 1996.
Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2006.
Roe, Michael. "Eumarrah (c. 1798-1832)" en *Australian Dictionary of Biography*, vol. sup. Melbourne: Melbourne University Press, 2005.
Rousseau, Jean-Jacques. "Essai sur L'origine des langues" en
Oeuvres completes de J.J. Rousseau 16. Lyon: J.S. Grabit, 1796, 211-235.
Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Madrid: Alianza editorial, 2003.
Rousseau, Jean-Jacques. *Del contrato social*. Madrid: Alianza editorial, 2012.
Scarlett, Sir James. "Hobart Town." *Colonial Times* 15, nº 722 (5 de marzo, 1830).
Scully, Richard. "A Comic Empire: The Global Expansion of Punch as a Model Publication, 1841-1936." *International Journal of Comic Art* 15, nº 2 (2013): 6-35.
Searle, John. "Why there is not Deductive Logic of Practical Reason" en *Rationality in Action*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003: 239-267.
Sempat Assadourian, Carlos. "Hacia la *Sublimis Deus*: las discordias entre los dominicos indianos y el enfrentamiento del franciscano padre Tastera con el padre Betanzos." *Historia Mexicana*, 47, nº 3 (1988).
Shotwell, James T. *An Introduction to the History of History*. New York: Columbia University Press, 1922.
Smith, Adam. *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza editorial, 1996.
Smolderen, Thierry. "Les Bandes Dessinées du Graphics et de l'Illustrated London News". *Neuvième Art 2.0* (2012).
Stahl, Pierre-Jules, ed. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. París: Maresq, 1852.
Stanner, William Edward Hanley. *The Dreaming and Other Essays*. Collingwood: Black Inc. Agenda, 2009.
Starobinski, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus, 1983.
Stuart Mill, John. *"The State of Ireland" en* Bruce L. Kinzer*, ed. The Collected Works of John Stuart Mill, XXVIII. Toronto: University of Toronto Press, 1988.*
Toland, John. *Adolf Hitler: The Definitive Biography*. Flushing: Anchor, 1992.
Tully, James. "Rediscovering America: the Two treatises and Aboriginal Rights" en *An Approach to Political Philosophy: Locke in Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993: 137-176.
Twain, Mark. *Following the Equator: A Journey around the Globe*. New York: Hartford American Publishing, 1897.
Valadés, Diego de. *Rhetorica Christiana*. Perugia: Apud Petrumiacobum Petrutium, 1579.
Vitoria, Francisco de. *Relectio de Indis*. Madrid: CSIC, 1989.
Warburton, William. *Essai sur les hiéroglyphes egyptiens*. París: H.L. Guerin, 1744.
Weitzman, Kurtz. *El rollo y el códice: un estudio del método y origen de la iluminación de textos*. Donostia: Nerea, 1990.
Wells, Herbert George. *The War of the Worlds*. Proyecto Gutenberg, 1992.

RESEÑAS

REVISTA SANS SOLEIL
ESTUDIOS DE LA IMAGEN

PERSPECTIVAS CONCEPTUALES DESDE LA FOTOGRAFÍA. RESEÑA DEL LIBRO FRONTERAS, MEMORIAS, ARTES Y ARCHIVOS

JUAN CRUZ PEDRONI*
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO, FACULTAD DE BELLAS ARTES)

Resumen: La presente reseña tiene como objeto el libro *Fronteras, memorias, artes y archivos* (Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2016), compilado por el filósofo François Soulages y el artista Alejandro Erbetta con la colaboración de numerosos especialistas en estética y estudios de la imagen. Se comentan las perspectivas metodológicas de los distintos autores y se contextualiza la edición del libro en el marco de los actuales escenarios de discusión sobre la fotografía.

Palabras clave: Fotografía - historiografía - arte contemporáneo – estudios visuales – archivos – fronteras - memorias

Abstract: The object of this review is the book Fronteras, memorias, artes y archivos [Borders, memoirs, arts and archives] (Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2016), compiled by the philosopher François Soulages and the artist Alejandro Erbetta with the collaboration of numerous specialists in aesthetics and image studies. The methodological perspectives of the different authors are commented and the edition of the book is contextualized within the framework of the current discussion scenarios on photography.

Keywords: Photography – historiography – contemporary art – visual studies – archives – borders – memoirs

*Licenciado y profesor en Historia de las Artes y maestrando en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad de La Plata. Se desempeña como becario de investigación tipo "A" por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes).

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 9, 2017, pp. 197-201
www.revista-sanssoleil.com
Recibido: 26-01-2017
Aceptado: 10-05-2017



ISSN: 2014-1874

En septiembre de 2015 tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti de la Ciudad de Buenos Aires el Coloquio Internacional de Fotografía "Fronteras y memorias, artes y archivos", en el que participaron historiadores y teóricos del arte, especialistas en estética, estudios visuales y crítica cultural de diferentes procedencias disciplinares. El volumen *Fronteras, memorias, artes y archivos* compilado por los organizadores del evento, François Soulages y Alejandro Erbetta, recoge algunas de las intervenciones y las presenta en un libro editado en forma conjunta por Retina Internacional, Retina Argentina y la Fundación Alfonso y Luz Castillo. Si el catálogo editorial de la fundación, también reconocido por la galería Arte x Arte, se ha vuelto una referencia para los estudios sobre arte contemporáneo en Argentina, con este libro de Retina –siglas de Recherches esthétiques & théorétiques sur les images nouvelles & anciennes– incorpora la presencia de un actor institucional con menor visibilidad a la escena de la investigación sobre las imágenes y el arte contemporáneo en el país.

En Argentina, Soulages es conocido principalmente a través de la traducción de la *Estética de la Fotografía* que publicó la editorial La Marca en su ya clásica Biblioteca de la Mirada[1]. En *Fronteras, memorias, artes y archivos*, el artículo de Soulages prueba distintas relaciones entre los cuatro términos que le dan título al volumen. El procedimiento que el autor lleva adelante –y que recuerda la arquitectura sistemática de su *Estética*– consiste en dibujar algunas figuras conceptuales en el cuadrilátero que inscriben estas cuatro nociones, con el recurso a los testimonios y las imágenes de los artistas Bernard Kœst y Patrick Modiano. El texto de Soulages tematiza nuevas encrucijadas: las *memorias de las fronteras*, las *fronteras de las memorias* y las *fronteras de los archivos* son algunas de ellas. El autor las introduce generando interrogantes que aparecen como preguntas abiertas, en una escritura por lo demás polifónica, que no cesa de interpelar al lector. Dos movimientos pueden verificarse en este trabajo. Por un lado una contribución a delimitar conceptos con una extensión semántica problemática, generalizados en la producción académica por un uso muchas veces metafórico. En un movimiento complementario, la puesta en relación de los conceptos produce relaciones impensadas entre las categorías; de este modo se revelan portadoras de una historicidad, capaces de desarmarse y de recomponerse en función de los problemas para las cuales son convocadas.

El capítulo de Eric Bonnet, "Archivos, memoria y ficción" recorre el trabajo de dos artistas, Gérard Duchêne y Oscar Muñoz. Los procedimientos de estos artistas vuelven más operativa la noción de archivo que la categoría idealista de obra para pensar su producción. Por un lado, se trata de ficciones de archivos, de archivos inventados por la práctica artística. En este sentido, una pregunta que puede derivarse del artículo es cómo aparecen incrustados o representados en las obras de arte unos archivos que son exteriores. Pero quizás uno de los interrogantes teóricos más potentes que el artículo pueda sugerir al lector sea el que apunta al significado de pensar la obra de arte *como* un archivo, un interrogante que Alberto Olivieri explicitará al final del volumen. ¿Qué formas de guarda, consignación y regulación hermenéutica de lo archivado vuelven pensables las especificidades técnicas de las distintas obras en las artes visuales, presenten éstas o no las invariantes estilísticas del llamado *paradigma del archivo*[2]? La atención prestada por Bonnet a las formas materiales de borramiento y de inscripción en las maneras de hacer de los artistas abre vías para pensar nociones como la memoria, la conservación y el olvido desde la singularidad material de sus producciones visuales.

En "Memoria y archivo en las fronteras del arte", la crítica cultural Leonor Arfuch se pregunta por la particularidad del aporte que hacen las artes visuales a aquello que en otros trabajos ha denominado el "espacio biográfico"[3], un concepto extensivo que atraviesa los diferentes registros de la

1. François Soulages, *Estética de la fotografía* (Buenos Aires: La Marca, 2005).

2. Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011).

3. Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de España, 2006).

discursividad contemporánea. Luego de verificar la centralidad que tiene en la producción artística más actual un *modo* particular del objeto, el objeto en tanto núcleo al que singularizan la historia y el afecto, Arfuch recorre las *poéticas del objeto* en la producción de dos artistas: la chilena Nury González y la argentina Marga Steinwasser. La lucidez crítica de Arfuch se advierte en sus comentarios sobre obras particulares, como *Trapo* o *Sueño velado*, pero sobre todo en su intento por rodear esa entidad escurridiza que es una poética autoral. En este punto, lo que la crítica consigue hacer visible es la heterogeneidad constitutiva de las prácticas artísticas y memoriales, trabajadas por memorias biográficas, por la experiencia con objetos conservados y por la presión de tradiciones insistentes. De esta forma, repone también conversaciones entre las obras con intertextos difusos, con textos poco formalizados o con archivaciones débiles. Sin duda, una operación crítica que merece destacarse es aquella que vuelve pensables en un mismo plano problemático la experiencia de lo viviente y lo sensible con las memorias de la guerra y la destrucción. En sintonía con el artículo de Bonnet, la lectura de Arfuch se distingue por una sensibilidad semiológica hacia las formas materiales de inscripción del pasado y del porvenir en las prácticas artísticas.

El artículo de Erbetta toma como punto de partida la fotografía y su propia práctica como artista. La cuestión de lo ficcional es retomada, en esta oportunidad, en relación con la posibilidad de narrar una historia familiar. Erbetta comenta en este sentido su proyecto *Reprises*, en el que acude a la región de sus antepasados en el Norte de Italia para montar con los restos visuales de ese viaje una memoria ficcional. Otro proyecto suyo sobre el cual reflexiona, *El fondo de un espejo sin voces*, propone releer y reconstituir la vida de una persona y de una familia que habrían vivido durante la Primera Guerra Mundial a partir del trabajo con archivos familiares. Erbetta piensa su obra a través de distintas referencias, entre ellas la inevitable que ofrece la figura levi-straussiana del *bricoleur* para las escrituras que se asumen como recolección de objetos y de imágenes. Por otra parte, es significativa la sintonía entre prácticas de *investigación en las artes*[4] como la de Erbetta y la valorización metodológica de la microhistoria y la prosopografía en la historiografía contemporánea. Salvando las diferencias entre la intención de verdad que persigue el historiador y las formas de verdad que produce la práctica artística, podemos registrar sincronías entre los representantes actuales de esa tendencia consagrada por Mark Godfrey en un célebre artículo[5] y los procedimientos empleados en algunos experimentos historiográficos realizados dentro de la institución discursiva de la Historia, como la *Enciclopedia B-S* de José Emilio Burucúa[6].

La investigadora Natalia Fortuny presenta un artículo que sigue la línea de su libro *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*[7], en el que estudia el rol de la fotografía como medio para agenciar una historia traumática reciente en torno a la desaparición forzada de personas en Argentina durante la última dictadura cívico-militar. La estrategia metodológica de Fortuny consiste en pensar lo real, lo familiar y la piel como tres fronteras que operan en esa memoria fotográfica. La autora aborda los procedimientos de distintos artistas, tales como el extrañamiento de lo real a través del uso de maquetas en Hugo Aveta o la fotografía de escenas imposibles mediante la proyección de imágenes en Lucila Quieto. La atención al dispositivo fotográfico como constructor de sentidos en el que las dimensiones icónicas e indiciales se encuentran a menudo en tensión, es una de las claves de este trabajo. Fortuny logra establecer una regularidad en lo concerniente a los usos político-estéticos de la fotografía contemporánea en Argentina sin dejar de atender por eso los matices singulares de cada producción.

4. Henk Borgdorff, «El debate de la investigación en artes», *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n°13 (2010): 25-46.
5. Mark Godfrey, «The Artists as Historian», *October*, n°120 (2007): 140-172.
6. José Emilio Burucúa, *Enciclopedia B-S* (Cáceres: Periférica, 2011).
7. Natalia Fortuny, *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (Buenos Aires: La luminosa, 2014), consultado el 25 de enero de 2017 en https://issuu.com/espacioeclectico/docs/libro_natalia_fortuny.

Javiera Medina analiza la película de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, en la que la memoria de acontecimientos traumáticos tiene también un lugar preponderante. El documental de Guzmán cruza las historias, en apariencia divergentes, de tres actores: arqueólogos, astrónomos y buscadoras de restos de desaparecidos. Lo que une a estos tres protagonistas es la experiencia del tiempo en el Desierto de Atacama, un territorio en el que el pasado que persiguen los distintos grupos se encuentra más cerca y los acerca. El silencio, lo desértico, la producción de conexiones entre un relato singular y la inmensidad del cielo son algunas de las claves poéticas y políticas que Medina reconstruye. A la categoría de frontera la autora agrega la de *estrato*: ambas nociones tienen en el marco de la película y de su análisis un sentido que es a la vez espacial y temporal.

Valeria González interroga la categoría de frontera en una geografía mundializada del arte, a partir de la trayectoria de David Lamelas. El artista, narra González, se desplazó por distintas localidades sin asumir el modelo extendido del viaje aspiracional, sino una actitud nómada a la que contribuía un espacio internacional sincrónico con múltiples centros. En este caso, la experiencia de la frontera tiene, una vez más, un significado temporal.

Los capítulos finales del libro, de Walter Cenci y Alberto Olivari, aportan perspectivas teóricas sobre la fotografía y la memoria. El trabajo de Cenci incorpora una dimensión antropológica y de larga duración histórica en el estudio de la fotografía, mientras que el capítulo de Olivari es elocuente sobre la centralidad del concepto de memoria innata en distintas áreas de investigación.

La publicación de este libro entronca de forma nítida con un escenario de conversación localizable en Francia y materializado en acciones institucionales y editoriales –como el libro *Aux frontières de l'oubli* de Alejandro Erbetta[8], que lleva en la cubierta la misma fotografía utilizada para el libro que aquí comentamos– y en el que Soulages es una figura central. En la misma medida es un acontecimiento enmarcado en la creciente centralidad de la fotografía en las instituciones artísticas y educativas en Argentina, que se verifica con la multiplicación de carreras especializadas, programas editoriales, proyectos exhibitivos que colocan a la fotografía en pie de igualdad con otros lenguajes artísticos y proyectos de investigación con distintos soportes teóricos y procedencias disciplinares. Quizás el indicador más elocuente de esta centralidad de la fotografía sea la relevancia que adquirieron los estudios que le están destinados para investigadores y críticos que no la toman como el objeto focal de sus pesquisas. De este modo, *Fronteras, memorias, artes y archivos*, un libro nacido en el horizonte de la reflexión sobre la fotografía, toma a esta última entre otras prácticas artísticas como un mirador prismático para revisitar los fenómenos que se enumeran en el título de la obra.

8. Alejandro Erbetta, *Aux frontières de l'oubli: journal de recherche* (Paris: L'harmattan, 2015).

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de España, 2006.

Borgdorff, Henk. «El debate de la investigación en artes», *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n°13 (2010): 25-46.

Burucúa, José Emilio. *Enciclopedia B-S.* Cáceres: Periférica, 2011.

Erbetta, Alejandro. Aux frontières de l'oubli: journal de recherche (París: L'harmattan, 2015).

Fortuny, Natalia. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea.* Buenos Aires: La luminosa, 2014, consultado el 25 de enero de 2017 en https://issuu.com/espacioeclectico/docs/libro_natalia_fortuny.

Godfrey, Mark. «The Artists as Historian», *October*, n°120 (2007): 140-172.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

Soulages, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2005.
Soulages, François y Erbetta, Alejandro, eds., *Fronteras, memorias, artes y archivos*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2016.